Zeitschrift für vergleichende Litteraturges...

Max Koch, Ludwig Geiger

Zeitschrift

für

vergleichende Litteraturgeschichte.

Herausgegeben

von

Dr. MAX KOCH,

o. ö. Professor an der Universität Breslau.

Neue Folge. — Band XIII.

BERLIN 1899
VERLAG VON EMIL FELBER.

INHALT.

Abhandlungen.

Neue Mitteilungen.

Vermischtes.

Besprechungen.

Abhandlungen.

Lamottes Abhandlungen über die Tragödie verglichen mit Lessings Hamburgischer Dramaturgie.

Von

Eliel Aspelin.

Durch ihre bewunderten Werke gelang es Corneille und Racine der Form der pseudoklassischen Tragödie nicht nur für eigenes, sondern auch für das folgende Jahrhundert Geltung zu verschaffen. Die mehr oder weniger begabten Dichter, die ihre Werke nach dem gegebenen Muster zuschnitten, waren ihrer Sache um so sicherer, als der erstere sich nicht mit seiner dichterischen Tätigkeit begnügt hatte, sondern ausserdem in seinen drei „discours" über die dramatische Poesie, dieser eine Theorie gegeben hatte, deren Grundsätze für ebenso unantastlich galten wie die Trauerspiele der beiden Meister. Corneille gab vor, Aristoteles zu interpretieren, der Hauptzweck war aber wol, seine eigenen Werke zu verteidigen. Im zweiten Teil seiner „Hamburgischen Dramaturgie" hat Lessing nachgewiesen, wie wenig der grosse Tragiker der Aufgabe gewachsen war, den Stagiriten zu interpretieren. Lessings Kritik der Corneilleschen Auffassung wie des pseudoklassischen Dramas überhaupt ward für Deutschland von epochemachender Bedeutung, nicht nur infolge ihrer überzeugenden Kraft, sondern auch, und zwar in noch höherem Grade, deshalb, weil die Zeit reif war und grosse ursprüngliche Dichter bereit waren auf neuen Bahnen zu schreiten. Zudem war Lessings Kritik im tiefsten Grunde ein Kampf für nationale Selbständigkeit. In Frankreich konnte eine Kritik des dramatischen Systems während des ganzen 18. und fast eines Viertels des 19. Jahrhunderts auf keine ähnliche

Unterstützung rechnen. Während der ganzen langen Periode tritt kein einziger Dichter von solcher Ursprünglichkeit auf, dass man an ihn irgend welche Ansprüche hätte stellen können. Voltaire zersplitterte sich zu sehr und war vor allem viel zu wenig echter Dichter, um ein Neugestalter des Theaters werden zu können. Trotz seiner kritischen Begabung und trotz seiner Bekanntschaft mit Shakespeare verblieb er der treue Nachfolger Corneilles und Racines. Die Fortschritte, die in seinen Trauerspielen bemerkbar sind — in erster Linie sein Beispiel vaterländisch historische Gestalten auf die Bühne zu bringen und die Tragödie in den Dienst neu aufkeimender Ideen zu stellen — entsprangen am allerwenigsten einer Opposition gegen die grossen Vorgänger. Und wenn Voltaire sich der Ueberlieferung nicht entwand, wer sollte es dann tun? Das Vorbild dessen, der als Dichter für ebenbürtig mit Corneille und Racine galt, übte nur einen um so grösseren Druck auf die Kleineren aus. Dem grössten Kunstkritiker der Zeit Diderot gelang es allerdings eine Bresche in die feste Mauer zu legen, die die geheiligten Regeln und die „bienséance“ zwischen der tragischen Bühne und dem Leben errichtet hatten, aber sein „bürgerliches Trauerspiel“ eröffnete dem modernen Drama Frankreichs die Aussicht, ohne dass die klassische Tragödie deshalb ins Schwanken geriet. Vergeblich war auch der Ansturm der Shakespeareschen Kunst, verstümmelt und umgemodelt von Ducis wie sie war. Eine beständig fortschreitende Ermattung fand allerdings statt; aber erst Victor Hugo war der Mann, der den entscheidenden Schlag ausführen sollte.

Unter solchen Umständen ist es nicht zu verwundern, dass man verhältnismässig wenig Aufmerksamkeit einzelnen Kritikern gewidmet hat, die gegen den geltenden Geschmack Einwendungen zu machen gewagt, aber bei ihren Zeitgenossen kein Gehör gefunden hatten. Als der erste unter denen, welche an der Vollkommenheit der Corneilleschen und Racineschen Tragödie gezweifelt, wird gewöhnlich Saint-Evremond genannt. Während eines langen Aufenthaltes in England lernte er die dramatische Litteratur dieses Landes kennen und empfing von derselben einen so tiefen Eindruck, dass er, ein Zeitgenosse Racines, mit Beziehung auf die Tragödie seines eigenen Landes u. a. die oft angeführten Worte schrieb: „Il manque à nos sentiments quelque chose d'assez profond; les passions à demi touchées n'excitent dans nos âmes que de mouvements imparfaits, qui ne savent ni les laisser dans leur assiette, ni les enlever hors d'elles mêmes“. Man erinnert sich dieser Aeusserung vor allem deshalb, weil dieser Weltmann-Philosoph einer der ersten Vermittler des eng-

lischen Einflusses war, welcher von so grosser Bedeutung für Frankreich werden sollte. Dagegen pflegt man einen Kritiker des pseudoklassischen Dramas, der gewiss nächst Diderot den klarsten Blick für die Schwächen des traditionellen Systems gehabt, entweder gänzlich zu vergessen oder nur allzu flüchtig zu erwähnen. Ich meine Houdart de Lamotte, den Mann, dessen kritischer Tätigkeit, in so weit sie die klassische Tragödie berührt, diese Untersuchung gewidmet ist. Lamotte ist, so viel man weiss, niemals in England gewesen und kannte — wie man aus einigen weiter unten angeführten Worten schliessen kann — die Art des englischen Theaters nur von Hörensagen. Um so grössere Achtung verdient sein Scharfsinn und sein gesundes Gefühl, da seine Kritik selbständig ist. Dass ihm die Fähigkeit mangelte in seinen eigenen Dichtungen taugliche Muster zu geben und dass die unmittelbare Wirkung seiner Kritik wenig bemerkbar ist, kann nicht geleugnet werden. Deswegen ihn aber mit Vergessenheit zu strafen, ist doch wol zu streng. In unserer Zeit, die mit Vorliebe das Keimen der Ideen, ihr Wachsen und ihren Gang unter den verschiedenen Völkern beobachtet, hält man ja auch solche Versuche einer neuen Zeit sich Bahn zu brechen, welche scheinbar erstickt werden, einer eingehenderen Untersuchung wert. Dass Lamotte eine grössere Aufmerksamkeit verdient als die, welche ihm bisher zu teil geworden ist, dürfte das folgende darlegen.

Antoine Houdart de Lamotte wurde in Paris 1672 geboren, nahm 1709 den Platz Thomas Corneilles in der französischen Akademie ein und starb 1731. Er begann seine litterarische Laufbahn als Verfasser von Operntexten, welche Beifall fanden. Die Erfahrung im Theaterwesen, welche er sich auf diese Weise erwarb, kommt späterhin in seiner Lehre von der Tragödie zur Geltung. Er dichtete auch eine Menge von Fabeln, die nicht ganz wertlos sind, wie auch Eklogen, welche ersteren an die Seite gestellt werden. Ebenso hat er lyrische Gedichte nachgelassen, die jedoch, wie seine poetischen Werke überhaupt, bezeugen, dass seine Dichtergabe mittelmässig war. Ausser Operntexten hat er für das Theater ein paar Komödien „le Magnifique“ und „l'Amante“ geschrieben, von welchen besonders die letztere Anerkennung gefunden, und vier Tragödien. Die letztgenannten Arbeiten kamen alle in den zwanziger Jahren heraus, nämlich: „Les Machabées“ 1721, „Romulus“ 1722, „Inès de Castro“ 1723 und „Oedipe“ 1726. Die erste wurde aufgeführt, ohne dass der Verfasser sich zu erkennen gegeben hatte und erfuhr die unverdiente Ehre für ein nachgelassenes Werk Racines gehalten zu werden. Der Erfolg des Stückes war jedoch hiermit zu

Ende. „Romulus“ fand einen grösseren Beifall, währeud „Oedipe“ durchfiel; Inès de Castro“ ward dagegen ein Triumph. Der Stoff war glücklich gewählt und die Ausführung — auch hinsichtlich des Verses, der sonst Lamottes schwache Seite war — mit seinen übrigen Trauerspielen verglichen, vortrefflich. Der Beifall des Publikums scheint den Neid des jungen Voltaire erregt zu haben, wie man bei den Worten, die er anlässlich der ersten Vorstellung schrieb, zwischen den Zeilen lesen kann: „J'ai été à Inès de Castro, que tout le monde trouve très-mauvaise et très-touchante. On la condamne et on y pleure“ [1]). Sicher ist, dass Lamotte auch in diesem Werk, das sich lange auf der Bühne hielt, weit unter dem Standpunkte steht, den er als Kritiker der damaligen Tragödie einnimmt. Die grösste Bedeutung dieser vier Tragödien besteht darin, dass sie dem Verfasser Gelegenheit darboten, seine Aufsätze über die tragische Dichtung zu veröffentlichen. An die Spitze jeder Tragödie stellte er nämlich einen „discours à l'occasion de“ — dieser oder jener Tragödie. Und eben in diesen Abhandlungen führt er die neuen und selbständigen Gedanken aus, die hier untersucht werden sollen. Doch beschränkten sich Lamottes kritische und ästhetische Studien beiweitem nicht nur auf die dramatische Poesie. Er hat ausserdem bei verschiedenen Gelegenheiten eine Menge anderer Aufsätze über die verschiedenen Arten der Poesie ebenso wie über andere verwandte Gegenstände veröffentlicht. Von diesen ist der „Discours sur Homère“ der bekannteste, obgleich nicht zu seinem Vorteil gewürdigt, weil der Verfasser hier unter anderen seine gänzlich misslungene Uebersetzung oder richtiger Bearbeitung der Iliade zu verteidigen versucht. Von den übrigen mögen hier die wichtigsten erwähnt werden, nämlich: Discours sur la poésie en général et sur l'ode en particulier, Discours sur l'églogue, Discours sur la fable und Réflexions sur la critique. Der Stil und die Darstellungsart in diesen Abhandlungen ist besonders klar und angenehm wie auch leidenschaftslos. Villemain äussert sich (in seinen „Discours sur les avantages et les inconvenients de la critique“) darüber folgendermassen: „L'ingénieux Lamotte avait le véritable langage et, pour ainsi dire, les grâces de la critique. Sa censure est aussi polie que sa diction est élégante“. Hierzu fügte der berühmte Litteraturhistoriker noch die Worte: „Il ne lui manquait que d'avoir raison“, welche beweisen, dass auch er es nicht verstand, Lamotte Gerechtigkeit widerfahren zu lassen.

Die eben erwähnten Aufsätze, welche nebst Lamottes übrigen Ar-

[1]) Desnoiresterres, Voltaire et la société au XVIII:e siècle. 2:e ed I, s. 271.

beiten in einer in Paris 1754 gedruckten Ausgabe seiner gesammelten Werke enthalten sind (wo „Théâtre“ die Vol. I—IV umfasst), sind später in einem besonderen Bande unter dem Titel: Les Paradoxes littéraires de Lamotte ou discours écrits par cet académicien sur les principaux genres de poëmes réunis et annotés par B. Jullien, Paris 1859, besonders herausgegeben worden. Dieser Umstand scheint jedoch bisher nicht nennenswert dazu beigetragen zu haben, sie dem Strom der Vergessenheit zu entreissen. Der Grund ist in erster Linie darin zu suchen, dass der Herausgeber nicht der rechte Mann war, Lamotte zu würdigen. Obgleich ein Repräsentant unserer Zeit, steht er dennoch fest auf den klassischen Traditionen. Wie der angeführte Titel besagt, erscheinen Lamottes Lehren auch noch Jullien, wie früher allen Dichtern und Aesthetikern des XVIII. Jahrhunderts, als „Paradoxe“ und die Noten, welche er dem Texte beifügt, beweisen mehr als hinlänglich, dass sich sein Standpunkt in vielen Stücken mehr demjenigen nähert, den der Kritiker vor anderthalb Jahrhunderten angreifen wollte, als der ästhetischen Betrachtungsweise unserer Zeit. Da dieser Sachverhalt mit der Tatsache in Widerspruch zu stehen scheint, dass Jullien es unternommen hat, Lamottes Abhandlungen neu herauszugeben, mag es gestattet sein, als Erklärung einige Zeilen aus seiner Vorrede herauszugreifen. Nachdem er bemerkt hat, dass sich Lamotte bisweilen geirrt und dass der Herausgeber in seinen Noten solches angegeben und ihn berichtigt, fährt er fort: „Der Verfasser hat nichts destoweniger das Verdienst, mehr als hundert Jahre vorher Fragen berührt zu haben, die man am Ende des ersten Viertels dieses Jahrhunderts wieder aufgenommen hat. Man hat sie in der Tat aus Deutschland wiedergeholt, geschminkt mit germanischer Gelehrtheit und auf die Spitze getrieben, wie sie Lamotte unzweifelhaft gar nicht gebilligt hätte. Im Grunde aber gab es nichts, was unser Akademiker nicht schon gesagt hätte. Somit hat Frankreich hier, wie fast auf allen Gebieten in Wirklichkeit den Weg eröffnet; er tat in dieser oppositionellen Richtung den überlieferten Ideen gegenüber alles, was vernünftigerweise getan werden konnte; und es kann daher dem Beobachter dieses Teiles unserer Litteraturgeschichte nicht gleichgültig sein, die Rolle, die unsere Landsleute darin gespielt, die Versuche. die sie gemacht, und den Grad von Wahrheit in ihren Behauptungen zu würdigen.“ Julliens Unternehmen hatte also eine patriotische Tendenz. Er wollte zeigen, dass die Deutschen in ihrer Opposition gegen den Pseudoklassizismus einen französischen Vorgänger gehabt hatten. Die Absicht ist sehr lobenswert, wie irgend eine; aber der Herausgeber hat leider sein Ziel verfehlt, weil er aus

dem Plane seiner Arbeit den Vergleich mit der deutschen Kritik ausgeschlossen und ebensowenig versucht hat, die „Paradoxe“ zu einem übersichtlichen Ganzen zu verarbeiten.

Vorliegender Versuch die Aufmerksamkeit auf Lamotte hinzulenken berücksichtigt, wie schon angedeutet, nur diejenigen seiner Aufsätze, welche die dramatische Poesie betreffen. Diese scheinen mir die wichtigsten zu sein, doch habe ich damit nicht sagen wollen, dass die übrigen Abhandlungen nicht von Scharfsinn zeugten oder dass ihnen originelle Gedanken abgingen. Im Gegenteil würden auch sie einer Untersuchung bedürfen, und erst, nachdem eine solche vorgenommen, kann der Platz des Verfassers in der Geschichte der Aesthetik bestimmt werden. Wenn derselbe zum Gegenstand eines vergleichenden Studiums gemacht wird, dürfte der alte Geschmackslehrer wol zu Ehren kommen.

Da Lamotte in seinen verschiedenen Aufsätzen bei der Behandlung der Fragen einer im voraus festgestellten Ordnung folgt, halte ich mich, mit Ausnahme von ein paar Abweichungen, an dieselbe. Die Ansichten des Verfassers werden vollständig erläutert. Die in vielen Beziehungen lehrreichen Beispiele werden jedoch meist ausgeschlossen, weil die Anführung derselben die Abhandlung doppelt so lang machen würde. An geeigneten Stellen wird der Gang der Untersuchung unterbrochen, teils um die Aussagen des Verfassers kritisch zu würdigen, teils um sie mit Lessings Auffassung zu vergleichen, insoweit dieselben Fragen in der „Hamburgischen Dramaturgie“ berührt werden. Ausserdem wird an seiner Stelle das berücksichtigt, was Voltaire gegen Lamotte angeführt hat. Im letzten Kapitel wird nach einem flüchtigen Blick auf die eigenen Tragödien des letzteren, das Verhältnis Voltaires zu seinem Vorgänger untersucht und festgestellt, welche Spuren der kritischen Tätigkeit Lamottes an seiner tragischen Dichtung wahrgenommen werden können, worauf schliesslich das Resultat der Abhandlung angegeben wird.

I.

Als Einleitung zu seinen vier Abhandlungen über die tragische Dichtung hat Lamotte einen kürzeren Aufsatz mit dem Titel: „Discours sur la tragédie“ vorausgeschickt. Dessen Inhalt ist in seinen Hauptzügen folgender:

Lamotte beginnt damit, eine Beschuldigung, die seine Beurteiler gegen ihn erhoben haben, zurückzuweisen. Weil er sich in mehreren Dichtungsarten versucht und ebenso auch Betrachtungen über dieselben angestellt hatte, hatte man ihm vorgeworfen, dass er den Anspruch er-

hebe, zugleich Muster zu geben und Gesetzgeber zu sein. Dass er jetzt seine Reflexionen über die Tragödie vorbringt und auch über die Komödie und die Oper künftighin seine Meinung zu äussern verspricht[1]), scheint allerdings nicht geeignet, ihn von der Anklage zu befreien: aber nichts destoweniger liegt ihm eine solche Vermessenheit gänzlich fern. Als Dichter hat er niemals gehofft, die grossen Meister zu erreichen, geschweige denn sie zu übertreffen. Es sind die überlegenen Genies, welche die Kunst zu ihrer höchsten Vollendung führen; aber andere, welche unter ihnen, in zweiter Reihe stehen, können dennoch, trotz der Vorzüglichkeit jener ersteren, Verdienste haben. Wenn man ihn, Lamotte, nur als einen Schüler Quinaults, Lafontaines, Corneilles, Racines anerkennen wollte, so würde er sich nicht zurückgesetzt fühlen. Seine Betrachtungen über die verschiedenen Arten der Poesie sind wiederum aus dem naheliegenden Bedürfnisse hervorgegangen, die Grundsätze, welche der Arbeit als leitende gedient haben sollten, klar zu legen. „Die meisten von denen, die sich in irgend welcher Richtung ausgezeichnet haben, sind durch ein aussergewöhnliches Talent und durch Geschmack dazu gekommen; sie haben durch Instinkt, durch ein, so zu sagen, unbewusstes Urteil, und eher durch einfaches Gefühl, als durch genaue und tiefe Reflexionen die Vollendung erreicht". Ihre Werke sind zwar mehr als Regeln: aber es lohnt sich, die Ursachen des Genusses zu erforschen, den sie uns gewähren. Denn einmal klar gelegt und erkannt, könnten sie uns zu einem ähnlichen Ziele verhelfen. Jene vorzüglichen Schriftsteller haben uns die Schönheit, die sie geschaffen, nicht selbst erklären können, denn sie haben gefühlt, aber kaum nachgedacht. Und hätten sie es auch gekonnt, so würde ihre Wirksamkeit ihnen wahrscheinlich keine Zeit zur Reflexion gewährt haben. Wie dem auch sei, so hat sich Lamotte für seinen Teil nicht blindlings poetischer Produktion widmen wollen. Aber er hat nicht nur gedacht, sondern auch seine Gedanken niedergeschrieben, „denn man hat sein Denken nie völlig zu Ende geführt, wenn man nicht so weit gekommen ist, sich deutlich auszudrücken."

Lamotte hat folglich diese Betrachtungen niedergeschrieben um selbst zu lernen und er will nicht, dass sie als etwas anderes, denn als Versuche gelten sollen.

Wenn man mit Hinsicht auf das oben Gesagte keine Veranlassung hat, der Aufrichtigkeit des Verfassers zu misstrauen, so kann man kaum

[1]) Dies Versprechen wurde nie erfüllt.

weniger daran zweifeln, wenn er noch weiter den Grund angiebt, warum er seine Reflexionen veröffentlicht. Das ist nicht aus Hochmut, aber vielleicht aus Eitelkeit geschehen, „denn welches Motiv könnte wol einen Verfasser leiten, wenn er seine Arbeiten drucken lässt, die nur auf Scharfsinn und Phantasie beruhen, wenn nicht das Streben. bei seinen Lesern Anerkennung seines Witzes uud Talentes zu finden — sie haben gewiss kein andres Ziel als Beifall und Lob“ (!). Diese Eitelkeit findet er im Grunde sehr gut, menschlich geredet; denn sie bringt manche Arbeiten zu Stande und man sollte nicht allzu streng sein „in der Erwartung, dass uusere Beweggrüude ernsthafter werden“.

Hiernach schreitet Lamotte zu der Planlegung seiner Abhandlungen und giebt erst die Gründe an, welche ihn veranlasst haben, dieselben im Zusammenhange mit seinen eigenen Tragödien zu veröffentlichen, wie auch seine Behauptungen immer durch Beispiele zu stützen, die fast ohne Ausnahme aus Corneille und Racine geholt sind. Jenes ist teils einem natürlichen Bedürfnisse entsprungeu, sich wider eine falsche Kritik zu verteidigen, teils um die Darstellung persönlicher und interessanter zu machen; dieses geschieht hauptsächlich, weil ein jeder von vornherein die Werke jener Schriftsteller kennt. Da die Absicht ist, darzulegen, worauf sowol die Schönheit als die Unvollkommenheit in der Kunst beruht, will er bei diesen beiden grossen Schriftstellern auch für die letztere Belege anführen. Daher warnt er schon im voraus das Publikum vor einer blinden Bewunderung der Meister. Ihre Vollendung, welche darin besteht, dass die Schönheiten zahlreicher sind als die Mängel, ist nur relativ und bei aller Bewunderung sollen wir unser Urteil frei erhalten. Die Anmerkungen mögen bescheiden gemacht werden, aber es braucht nicht Mangel an Achtung gegen einen grossen Mann zu sein, wenn man auch gegen seine Fehler nicht blind ist. Der detaillierte Plan, der darauf folgt, kann hier übergangen werden, da er ja aus dem Folgenden ersichtlich wird. Bei der Aufnahme der Fragen schreitet er „von dem Allgemeinen zum Einzelnen“.

Schliesslich äussert sich Lamotte über den Wert, den seine Reflexionen, ihre Richtigkeit vorausgesetzt, für die Tragödiendichter haben können. Er schätzt seine eigenen Abhandlungen, wie auch diejenigen anderer in dieser Hinsicht sehr gering, denn das Theater ist ihnen die beste Schule. Dort sollen sie das studieren, was gefällt und was gefallen soll. Die Kunst ist die Tochter der Erfahrung. Ausser den grossen Regeln giebt es eine Menge von kleinen Details zu beachten, welche zusammengenommen nicht weniger wichtig sind. Sie

können am besten durch Anschauen von Theatervorstellungen erworben werden. Wer nur in seinem Zimmer durch Tragödien und Abhandlungen den Gegenstand studiert, kann nicht auf einen gleichen Erfolg rechnen wie ein anderer, der das Theater fleissig besucht und dort alle die Eindrücke studiert und selbst erfahren hat, welche die Kunst hervorrufen kann. Denen, die ihre Arbeit schon fertig haben, giebt er den Rat, dieselbe, ehe sie dem Theater übergeben wird, vielen vorzulesen, um zu erfahren, welchen Eindruck sie macht, um darnach ihren Werken noch kleine Nachhilfen geben zu können. Lamotte billigt den Rat des Horaz nicht, die Arbeit lange legen zu lassen, um dann mit neuer Aufmerksamkeit dieselbe durchzugehen. Im Gegenteil ist er der Ansicht, dass die Aenderungen geschehen sollen, so lange die Erregung des Gefühls und der Sinne, die die Aufnahme des Motivs veranlasst haben, noch vorhanden ist. Lässt man die günstige Zeit verstreichen, so läuft man Gefahr den Eindruck hervorzurufen, als hätten zwei Hände an der Arbeit mitgewirkt. Der Denker und der Grammatiker erkalten nicht wie der Dichter.

Aus dem oben Gesagten gehen einige Umstände hervor, die bemerkt zu werden verdienen. Lamotte hat nichts von der Kraft und Rücksichtslosigkeit eines Reformators. Er ist sowol gegen die Gegenwart wie gegen die Vergangenheit nachsichtig. Hierin hat man ohne Zweifel eine der Ursachen für die geringe Wirkung zu suchen, welche sein Auftreten machte. Welcher Unterschied zwischen Lessing und dem feinen, artigen Franzosen, der sich nie ereifert. Lamotte schreibt seines Vergnügens wegen und aus Eitelkeit, was er auch mit liebenswürdiger Naivität eingesteht. Dies letztere ist besonders charakteristisch für den Mann aus dem „grand siècle", wo die Hofpoesie in Blüte stand. Bald sollte ja auch in Frankreich alles durch Tendenz, durch „motifs plus solides" gekennzeichnet werden, was er übrigens auch geahnt zu haben scheint.

Indessen finden sich schon in dieser Einleitung Aeusserungen, welche die gesunde Auffassung des Verfassers bezüglich der zu behandelnden Fragen andeuten. Es sind die grossen Geister, welche die Kunst vorwärts bringen, nicht die Geschmackslehrer, welchen es nur obliegt die Werke jener zu studieren. Es ist das Theater, die selbstständige Beobachtung und die Erfahrung, an die der dramatische Dichter sich halten soll; die ästhetischen Abhandlungen ersetzen sie nicht. Denn mit Reflexionen kommt der Dichter nicht weit, falls ihm Talent und Geschmack abgehen, jenes „unbewusste Urteil" und das „einfache Gefühl" d. h. die Geistesgaben, welche die Natur schenkt. So auch

Lessing, wenn er (H. Dr. 1), nachdem er das angedeutet, was für ein dramatisches Gedicht erforderlich ist, sagt: „was das Genie, ohne es zu wissen, ohne es sich langweilig zu erklären, tut, und was der blos witzige Kopf nachzumachen vergebens sich martert". Derselbe Gedanke liegt schliesslich in dem letzten Rate, das Verbessern der Arbeit nicht lange aufzuschieben, bis der Dichter aus der Stimmung gekommen. Dies enthält eine Begrenzung des Rechts der Reflexion hinsichtlich der poetischen Produktion — sehr beachtenswert mit Rücksicht auf die Zeit, wo die Reflexion in der Tat den Parnass beherrschte. Leider kann nicht geleugnet werden, dass dieser Auffassung von der Arbeit des Dichters, die hier Ausdruck gefunden, bisweilen im Folgenden, geschweige denn in der eigenen Dichtung des Verfassers widersprochen wird.

Das einzige Kühne in dem Aufsatze ist die Warnung vor einer allzu blinden Bewunderung von Corneille und Racine. Diese Mahnung war, wenn je etwas, an ihrem Platze. Wie gewählt aber sind die Ausdrücke!

II.

Die Abhandlung, deren Titel „Discours à l'occasion des Machabées" ist, (Tome IV, ss. 23—68), nimmt erst die Frage von der Wahl der Handlung auf und versucht im Zusammenhange hiermit die Grenzen der Erfindung zu bestimmen.

Ein Verfasser, der sich vornimmt eine Tragödie zu schreiben, kann niemals aufmerksam genug sein, wenn es die Wahl der Handlung gilt. Die Handlung soll erstens den Vorzug der Neuheit besitzen. Wenn der Gegenstand neu ist, bildet dies für den Verfasser eine reichliche Quelle neuer Gedanken und neuer Gefühle. Es bedarf oft einer geringeren Begabung, mit neuen Einzelheiten ein originelles Motiv zu bereichern, das dieselben selbst angiebt, als einem früher behandelten Stoff nur ein neues Gewand zu geben. Zweitens soll die Handlung den Vorzug der Grösse haben. Diese aber wird nach der Bedeutung der Aufopferungen und nach der Kraft der Beweggründe gemessen, die dabei mitwirken. Wir wollen nämlich überall einen folgerichtigen und vernünftigen Grund sehen, wenn wir selbst ausser dem Spiele bleiben. So z. B. ist der Gefahren trotzende Mut der Bewunderung nicht wert, falls er nicht von Gründen gestützt wird, die zu dem, was er leidet und was er wagt im Verhältnis stehen. Somit ist der Held, der sein Leben für das Vaterland opfert, unserer Bewunderung sicher, weil die Vernunft sagt, dass das Wohl eines Volkes, demjenigen eines einzelnen voran zu stellen ist.

Ebenso werden wir von dem Mute des Ehrgeizigen eingenommen, weil der menschliche Hochmut die Ehre zu befehlen durch die grössten Gefahren nicht zu teuer erkauft glaubt. Sogar die Rache kann gross erscheinen, weil das Vorurteil uns gebietet, Beleidigungen nicht zu ertragen und die Vernunft uns die Ehre dem Leben vorziehen heisst. In einer Rache ohne Gefahr und ohne Recht sehen wir nur Niederträchtigkeit und Hinterlist. Von der Liebe veranlasste heroische Taten machen den Eindruck von Grösse, falls wir in denselben eine Erfüllung der Pflicht der Treue erblicken.

Indessen ist eine solche von der Geschichte gegebene Handlung für eine Tragödie nicht genügend. Der Dichter muss nach Bedarf neue Umstände erfinden, welche, so zu sagen, eine allzu einfache Handlung vervielfältigen und denselben Charakter und dieselbe Tugend auf verschiedene Proben stellen, aber stets in dem Geiste der Haupthandlung, so dass er ununterbrochen mittelst der Abwechslung selbst die Leidenschaft unterhält, die er zu wecken sich vorgenommen.

Hinsichtlich der Erfindung schreibt die gesunde Vernunft gewisse Regeln vor. Der Grad von Erfindung, den jeder Gegenstand zulässt, wird nach der grössern oder geringeren Berühmtheit der gegebenen Handlung gemessen. Der Grund hierzu liegt darin, dass der Zuschauer bereit ist, alles für wahr anzunehmen, was der Dichter ihm vorführt, falls er ohne eine vorgefasste Auffassung ins Theater geht — ganz so wie wir annehmen, dass ein Porträt dem Originale ähnlich ist, wenn es eine uns unbekannte Person darstellt. Wenn dagegen die Handlungen und Charaktere berühmt sind, wollen die Zuschauer die ihnen bekannten Originale wieder erkennen. Der Dichter hat daher auch nicht das Recht, sie auf Kosten dessen, was sie kennzeichnet, zu verschönen, und die Vollendung seiner Kunst ist schön zu schildern, ohne das die Aehnlichkeit leidet.

Indessen lassen auch die bekanntesten Gegenstände der Erfindung einen grossen Spielraum, indem man zu den gegebenen Haupttatsachen und Charakteren Vorbereitungen und wahrscheinliche Folgen hinzufügt. Gegenstände aber, welche den heiligen Büchern entnommen werden, stehen allein für sich da; streng genommen, sollte man an dieselben gar nicht rühren. Denn es liegt etwas Entheiligendes darin, unsere Erfindungen mit den heiligen Texten zu vermischen.

Lessing berührt diese Fragen an vielen Stellen (H. Dr. 19, 23, 24, 33). Nach ihm geht der Dichter von gewissen Absichten aus, welche er mit seiner Tragödie erreichen will, und er sucht eine Fabel, die zu denselben

passt. Gleichgiltig ist es dann, ob er dieselbe der Geschichte entlehnt oder sie ganz und gar erdichtet. Wenn der Gegenstand aus der Geschichte gewählt wird, soll das Hauptgewicht darauf gelegt werden, dass der Charakter der Absicht entspricht, die Handlung ist von geringerer Bedeutung — sie kann erfunden werden, wenn sie nur mit dem Charakter übereinstimmt. Hinsichtlich des Ausgangspunktes ist Lamottes Auffassung unzweifelhaft ästhetisch richtiger, darin nämlich, dass die Handlung aus der Geschichte mit Hinsicht auf die künstlerische Wirkung gewählt wird, zu der man dieselbe entwickeln zu können glaubt, und dass somit ein wirkliches Motiv die Phantasietätigkeit des Dichters anregen soll. Er legt, seinen Worten nach, das Hauptgewicht darauf, eine passende Handlung zu suchen, aber gebraucht oft die Ausdrücke „les faits“ und „les caractères“ als gleichbedeutend und zeigt, dass er es versteht, ein gebührendes Gewicht auf die Charaktere und ihre Folgerichtigkeit zu legen. Somit scheinen die Ansichten zusammenzustimmen, aber nichts destoweniger liegt den verschiedenen Ausdrucksweisen ein tieferer Unterschied zu Grunde. Lamotte steht auf dem Boden der klassischen Tragödie, in welcher die Situationen die Hauptrolle spielen: Lessing aber redet aus dem Gesichtspunkte des shakespearieschen Charakterdramas.

Was die Eigenschaften betrifft, welche Lamotte bei einem guten Motive für notwendig hält, war die erste bedeutend genug, um hervorgehoben zu werden, denn man hatte beinahe vergessen, Originalität zu fordern. Es war ganz gewöhnlich, dass die Dichter jener Periode immer wieder die gleichen Gegenstände behandelten. So, um ein Beispiel anzuführen, war Voltaires „Oedipe“ (1718) die siebente französische Tragödie desselben Namens und Lamottes eigene die neunte, während der Gegenstand elfmal ausser Frankreich behandelt wurde [1]). In der Darstellung dessen, was er mit der Grösse der Handlung meint, steht Lamotte auf dem moralisch-idealen Standpunkte des 17. Jahrhunderts, wie Lessing, wenn er von „Absichten“ spricht, der Denkungsart seiner Zeit huldigt, welche die dichterische Tätigkeit mit moralisch-realen Tendenzen vereinigte.

Bezüglich des Verhältnisses der Erfindung zum Historischen äussert Lessing dagegen (H. Dr. 23, 33) dieselben unbestreitbar richtigen Gedanken wie Lamotte: Was erdichtet wird, soll in Uebereinstimmung mit dem Gegebenen stehen, und dies soll in demselben Grade respektiert werden,

[1]) So giebt Père Folard in einer Dedikation an, die seinem „Oedipe“, dem achten französischen, vorgedruckt ist. Mit Recht sagt er:

C' est Oedipus, celui de tous les Rois
Qui sur la scène est monté plus de fois.

als es bekannt ist, denn, was uuserer vorhergehenden Kenntnis widerstreitet, ist anstössig.

Leider äussert sich Lamotte über das Verhältnis des Dichters zur Natur nicht ausführlicher. Der Satz: die Vollendung der Knnst ist schön zu schildern, ohne dass die Aehnlichkeit vermindert wird, ist freilich im allgemeinen richtig, hätte aber ausführlicher besprochen werden dürfen. Lessing (H. Dr. 60) entwickelt diese Maxime („getreu und verschönert") in einer Weise, welche beweist, dass er sich tiefer in die Frage hineingedacht hat. Wir werden jedoch sehen, dass Lamottes Forderung nach Natur tiefgreifend war.

Im Zusammenhang mit der Frage nach der Wahl der Handlung äussert sich Lamotte besonders über die Liebe in der Tragödie. Die Liebe, sagt er, scheint die einzige Zuflucht der Dichter zu sein, wenn es darauf ankommt, die Handlung eines dramatischen Gedichtes zu verlängern. Es giebt kaum eine einzige Tragödie, deren Entwickelung auf andren Motiven beruht, und die Ausländer sind mit Vorwürfen über die daraus herfliessende Einförmigkeit nicht sparsam. Die Ursache dazu, dass die französischen Schriftsteller die Liebe bisweilen auch mit völlig widersprechenden Gegenständen zusammenbringen, liegt, dem Vermeinen des Verfassers gemäss, hauptsächlich in der Lust, den Damen zu gefallen. Diese bilden einen grossen Teil der Zuschauer, und noch dazu den Teil derselben, der den anderen nach dem Theater zieht. Die Frauen aber interessierten sich für nichts als für die Liebe; alles andre sei ihnen fremd und gleichgültig (!). Da nun hierzu kommt, dass die Liebe auch auf die Männer einen mächtigen Eindruck macht, so mahnt ja alles den Dichter, dieses Gefühl zu behandeln, das, gut geschildert, ihm fast aller Beistimmung sichert.

„Uebrigens kann die Liebe, von dem Geschmacke des einen Geschlechts oder eiuer einzelneu Nation unabhängig, an den meisten Ereignissen ihren Teil haben, ohne dass die Wahrscheinlichkeit dadurch verletzt wird; sie ist eine gar zu natürliche und allzu allgemeine Leidenschaft, um irgendwo ganz fremd zu erscheinen. Unser Fehler liegt daher weuiger dariu, dass wir die Liebe auf der Bühne darstellen, als vielmehr dariu, dass wir nicht mit hinlänglicher Abwechselung zu Wege gehen. Im allgemeinen schildern wir allerdings Männer, die lieben, aber nicht diesen oder jenen Mann; und darum sehen wir in einer grossen Anzahl von Stücken und bisweilen sogar in demselben Stücke dieselbe Person unter verschiedenen Namen, in verschiedenen Situationen. Ein Verfahren, das Abwechselung bewirken würde, wäre, die Liebe mit

anderen Leidenschaften und anderen Interessen, mit verschiedenen nationalen und einzelnen Charakteren zu kombinieren, in der Weise, dass in einem jeden Falle bei den Personen eigenartige Regungen und Entschlüsse hervortreten, welche nicht nur von der Liebe, sondern von mehreren mit derselben vereinigten Ursachen abhingen — mit anderen Worten, so dass man nicht nur einen Liebhaber im allgemeinen, sondern diesen oder jenen verliebten Mann sehen würde." In dieser Hinsicht steht Corneille, nach Lamottes Ansicht, weit über Racine.

Hier darf man sagen, dass Lamottes Scharfsinn zum erstenmale hervortritt, um auf den schwächsten Punkt der pseudoklassischen Tragödie, die schematische Charakterbehandlung, hinzuweisen. Bei der Besprechung von Racines Dichtungsart sagt Taine [1]): „Il saisit quelque passion simple, la fierté, l'emportement, la jalousie tyrannique, la fidélité conjugale, la pudeur, et en fait une âme; la personnage n'est rien d'autre ni de plus." Dies betrifft das ganze System, obgleich der Unterschied, den Lamotte zwischen Corneille und Racine macht, nicht ohne Grund ist. Sonst ist die Rechtfertigung der Liebe in der Tragödie — auf Grund der Natürlichkeit und Allgemeinheit dieser Passion — völlig befriedigend und zeigt, dass Lamotte in diesem Falle, wie in vielen anderen — auf diesem Gebiete — weit über Voltaire stand. Dieser eifert stets wider die Liebe und bemüht sich, Tragödien zu schreiben, in denen keine Liebe vorkommt, während er andrerseits für seine liebeglühende „Zaïre" keinen anderen Grund hat als den, welchen Lamotte zur Erklärung angiebt, warum die Franzosen wieder und wieder die Liebe schildern — den Wunsch, dem Publikum und besonders den Damen zu gefallen. In seinem Eifer gegen die Liebe stützt sich Voltaire auf Corneille, der bekanntlich meinte, dass „die Würde dieser Dichtungsart irgend ein grosses Staatsinteresse oder eine edlere und männlichere Passion erforderte als die Liebe" und dass diese folglich, wenn sie vorkäme, sich mit dem zweiten Range begnügen solle. (Disc. du poëme dramatique.) Lamotte tritt zwar nicht direkt gegen Corneille auf — hier ebensowenig wie anderswo —, giebt aber dennoch den richtigen Gesichtspunkt an.

Darauf geht Lamotte zu der Kardinalfrage der klassischen Tragödie über und beginnt: „Ich wage hier ein Paradoxon auszusprechen, das nämlich, dass man unter den ersten Regeln des Theaters die wichtigste fast vergessen. Man spricht gewöhnlich nur von den drei Einheiten, der des

[1]) H. Taine, Nouveaux essais de critique et d'histoire, Paris, Hachette et Cie., p. 179.

Raumes, der Zeit und der Haudluug, während ich eine vierte hinzufügen möchte, ohne welche alle die drei übrigen unnütz sind, die schon allein eine grosse Wirkung zu Stande zu bringen vermöchte. Dies ist die Einheit des Interesses, die die wirkliche Quelle der dauernden Erregung ist, ohne welche die drei anderen Bedingungen, wenn auch aufs sorgfältigste erfüllt, ein Werk nicht davor schützen würden, ermüdend zu werden.

„Die Einheit des Raumes ist weit davon entfernt, wesentlich zu sein, vielmehr tut sie gewöhnlich der Wahrscheinlichkeit grossen Eintrag. Es ist nicht natürlich, dass alle Teile einer Handlung in einem und demselben Raume oder an demselben Platze vorsichgehen. Nur mit Hilfe von stets wiederholten und wahrscheinlich gemachten Zufälligkeiten, auf Grund von Vorbereitungen versammelt man verschiedene Personen auf demselben Platze, um daselbst in einem bestimmten Augenblicke, nach dem Bedürfnisse der Intrigue, Dinge zu tun und zu sagen, die anderswo hätten gesagt und getan werden müssen. Wenn man aufmerksam ist, so wird man finden, dass die grössten Dichter, trotz aller Hilfsmittel der Kunst, das Passende verletzen, um dieser angeblichen Regel zu folgen.“

Bedeutungslos ist die Behauptung, dass die Zuschauer, weil sie den Platz nicht verändern, nicht annehmen könnten, dass die Schauspieler es tun. Die Erfahrung giebt einen völlig befriedigenden Bescheid. In der Oper kommen oft Szenenveränderungen vor, und dies ist sogar eine Regel für diese Art Werke. Erscheint die Handlung deswegen weniger wahr, fühlt sich die Einbildungskraft darum verletzt? Im Gegenteil wird die Illusion nur stärker, anstatt etwas zu verlieren, und dies beweist, dass wir uns daran gewöhnen, was uns behagt, und dass wir uns Phantasieprinzipien machen, wenn wir in einer Art von Theaterstücken das verurteilen, was wir in einer anderen billigen.

„Ich möchte deswegen in vielen Fällen die dramatischen Schriftsteller dieser gezwungenen Einheit entledigen, welche dem Zuschauer oft Teile der Handlung raubt, die er gern zu sehen wünschte und die nur durch Erzählungen, immer weniger wirksam als die Haudlung selbst, ersetzt werden können.

Die Einheit der Zeit ist nicht vernünftiger, besonders, wenn man auf dieselbe ebenso streng hält, wie auf die Einheit des Raumes. In diesem Falle müsste die Zeit der Handlung dieselbe sein wie die der Darstellung und dies nach denselben Gründen, auf welche man die Einheit des Raumes stützen will. Und freilich, wer nicht zugiebt, dass

der Zuschauer, der seinen Platz behält, annehmen könne, dass die Schauspieler denselben verändern, wie sollte er dann eher annehmen, dass die Spielenden fünf oder sechs Stunden oder eine ganze Nacht ausserhalb ihrer Gegenwart zugebracht haben, während er nur einige Augenblicke erlebt hat? Weil es sich aber nicht denken lässt, dass sich die verwickelten Intrignen, welche wir fordern, um unsere Aufmerksamkeit und Neugier zu spannen, binnen einer oder ein paar Stunden anknüpfen und auflösen, hat man der Einheit der Zeit eine grössere Ausdehnung gegeben als der des Raumes. Zu Gunsten der Bequemlichkeit der Dichter hat man sogar 24 Stunden zugegeben; aber es giebt Gegenstände, welche man nicht auf dieses Mass beschränken kann, ohne ihnen Gewalt anzutun.

Was könnte man, ruft Lamotte aus, dem Geschmacke einer Nation vorwerfen, die eine Ausdehnung der Zeit, welche wahrscheinlich wäre und im Verhältnis zur Natur des Gegenstandes stünde, jenem eiligen Lauf der Ereignisse vorzöge, der keinen Schein von Wahrheit hat? Lass eine Person im ersten Aufzuge beleidigt worden sein, und lass sie am Anfange des zweiten kommen und sagen, es seien zwei oder drei Tage seit dieser Begebenheit verstrichen, dass er die aber zu den Vorbereitungen seiner Rache verwendet hat; lass zwischen zwei Aufzügen eine Schlacht stattgefunden haben, deren Ausgang man vor dem folgenden Tage nicht hat erfahren können — ich weiss, dass man grosse Gefahr damit liefe, sich solche Freiheiten zu nehmen, ich weiss aber auch, dass es keine wirklichen Fehler wären. Mit ein wenig Nachdenken oder Gewohnheit würde man auf diese Annahmen eingehen und man würde vielleicht dadurch Gedanken und Gefühlen einen weiteren Spielraum eröffnen, indem der Dichter von dem Drucke der Vorbereitungen befreit würde, welche gewöhnlich einen so grossen Raum in den Stücken einnehmen.

Ist es aber nötig hierüber Vermutungen auszusprechen? Wir haben uns schon lange in jene Annahmen gefügt. Auch die Einheit der Zeit, die für die Tragödie so streng anbefohlen, ist sie nicht in der Oper verletzt, ohne dass man darüber klagt? Das Herz ist nicht Sklave der Regeln, die der Verstand ohne seine Einwilligung ersonnen, es kostet ihm nichts, sich alle diejenigen Illusionen zu machen, die für seinen Genuss nötig sind.

Soll ich weiter gehen? Ich würde mich nicht wundern, wenn ein gesund denkendes, aber weniger litterarisches Volk sich dareiu fügen würde, Coriolans Geschichte auf viele Aufzüge verteilt zu sehen: Im ersten Aufzuge dieser Senator von den Tribunen angeklagt, von den Consuln und den Mitbürgern verteidigt, die er gerettet, und schliesslich

vom Volke zu ewiger Landesverweisung verurteilt; in dem zweiten, die Verzweiflung der Familie und der düstere, schreckliche Schmerz, mit dem er von derselben scheidet; im drittten, die hochgesinnte Kühnheit, die er an den Tag legt, indem er sich dem Anführer der Volsker vorstellt, den er so viele Male besiegt, und sein Leben in die Hände derselben giebt, falls er sich nicht zum Werkzeug der Rache des Volskers hergeben will, wie auch die Achtung dieses Anführers vor einem so grossen Mann, indem er für eine Ehre ansieht, den Befehl über die Truppen mit diesem zu teilen; in dem vierten, der Held vor den Pforten Roms, das er belagert und dem Untergang nahe gebracht hat — die Deputationen der Consuln und Priester; und am Ende die Bitten und Tränen einer Mutter, die für Rom Gnade von einem Sohne erlangt, welcher im Augenblicke der Einwilligung wol weiss, dass die Volsker ihn für seine Milde wie für einen Verrat strafen werden.

Diese Geschichte, die der Leser nicht abbrechen will, nachdem er einmal angefangen hat, würde auf dieselbe Weise bei der Bühnendarstellung fesseln, und die Aufführung würde in schlagender Weise das, was die Tyrannei der Regeln in die Form der Erzählung zu kleiden nötigt, als wesentliche Teile der Handlung vor die Augen stellen.

Lamotte will hiermit nicht gesagt haben, dass diese Regeln völlig unnütz seien. Sie bilden jedoch eine Kunst, und ihr vornehmster Nutzen ist, mittelmässige Begabungen von der Tragödie abzuschrecken. Sie sind ein Probierstein für das erforderliche Talent. Zweitens bilden sie, genau beobachtet, einen grossen Teil unseres Genusses. Die Stücke gefallen uns als vernunftgemäss, und weil wir erkennen, wie grosse Schwierigkeiten der Dichter hat überwinden müssen. Er erhebt daher nicht den Anspruch, diese Regeln zu vernichten; er will nur sagen, man soll nicht mit einem solchen Aberglauben auf ihnen bestehen, dass man sie nicht einer wesentlicheren Schönheit opfern wolle.

Die Einheit der Handlung ist unzweifelhaft von fundamentalerer Natur, und man möchte erst glauben, dass dieselbe mit der des Interesses zusammenfalle. Ich glaube jedoch nicht, dass es dieselbe Sache ist. Wenn mehrere Personen an einem und demselben Ereignisse in verschiedener Weise interessiert sind, und wenn sie gleich wert sind, dass ich an ihren Leidenschaften Teil nehme, so ist eine Einheit der Handlung, nicht aber die des Interesses vorhanden, weil ich in diesem Falle einige aus dem Gesicht verliere, um anderen zu folgen, und so zu sagen, auf zu vielen Seiten hoffe und fürchte.

Eine Dame sagte eines Tages von einer Tragödie, die ihr schön vorkam, dass sie nur etwas daran auszusetzen habe, nämlich, dass darin zu viele Helden aufträten. Diese eigentümliche Aeusserung enthielt einen sehr verständigen Gedanken; sie meinte mit Helden Personen, welche auf ihre Bewunderung und ihr Mitleid Anspruch machen; und da sie nicht wüsste, für wen sie Partei nehmen sollte, fehlte dem Eindrucke, den sie von einem jedeu derselben erfuhr, hinlängliche Bestimmtheit und Kraft, sie dermassen zu interessieren, wie sie es gewünscht hätte.

„Aber worin besteht denn die Kunst der Einheit, von der ich rede? Darin, falls ich mich nicht irre, dass man gleich vom Beginn des Stückes dem Verstand und Herzen den Hauptgegenstand angiebt, womit man jenen beschäftigen und dieses rühren will“ — — „ferner darin, keine anderen Personen einzuführen, als solche, die die Gefahr vergrössern oder sie mit dem Helden teilen; den Zuschauer mit diesem Interesse immer zu beschäftigen, so dass dasselbe in jeder Scene gegenwärtig ist, und dass man darin keine Rede gestattet die unter dem Vorwand der Verschönerung, den Sinn von diesem Gegenstande ablenken könnte; und schliesslich auf diese Weise bis zur Lösung vorwärts zu schreiten, wo man das höchste Mass von Gefahr und die höchste Anstrengung von Seiten der Tugend verwenden soll, welche die Gefahr besiegt. Ich zweifle nicht daran, dass die höchste Kunst der Tragödie eben hierin besteht, und dass bei übrigens gleicher Schönheit diejenige, in der diese Bedingungen am besten erfüllt sind, weit über den andreu steht.

Zuweilen möchte ein Verfasser glauben, er könnte, nachdem er die Führung des Hauptinteresses auf einige Augenblicke nuterbrochen, den Schaden dadurch ersetzen, dass er bald mit um so grösserer Lebhaftigkeit auf dasselbe zurückkomme: aber er soll sich darauf nicht verlassen. Diese erstrebte Wärme eines wiedererwachenden Interesses würde die Wirkung nicht haben, auf welche er hofft; denn es gilt, wieder von vorn auzufangen, wenn man ein einmal erkaltetes Herz auf denselben Standpunkt der Rührung zurückführen will, worauf es sich vorher befand. Es taugt nicht, so nachzulassen und wiederanzuzieheu, wenn man tiefe Eindrücke erwecken will; anstatt immer an dieselbe Stelle anzuschlagen, soll man es von Eindruck zu Eindruck zu dem höchsten Grade der Empfindung führen, deren es fähig ist.“

Lamotte hätte vielleicht bei der Behandlung dieser Kardinalregeln der pseudoklassischen Tragödie ausführlicher sein können; aber gerechter Weise muss zugegeben werden, dass er in der Hauptsache alles angeführt, was zu sagen war, und was nach ihm gesagt ist, um ihre Wert-

losigkeit und Unvernunft zu beweisen. Aber selten hat gesunder Verstand zu tauberen Ohren gesprochen.

In der Vorrede der Ausgabe seines „Oedipe“ vom Jahre 1730 ist Voltaire wider Lamotte aufgetreten. Der Ton, in welchem er sich über den reformierenden Kritiker auslässt, ist besonders achtungsvoll. „Weil Lamotte“, sagt er, „Regeln aufstellen will, welche denjenigen völlig widerstehen, die unsere grossen Meister geleitet haben, ist es angemessen, die alten Gesetze zu verteidigen, nicht deswegen, weil sie alt sind, sondern weil sie gut und notwendig sind und in einem Manne von solchem Verdienste einen fürchterlichen Gegner haben könnten“. Die Achtung, welche in diesen Worten und auch anderswo hervortritt, hindert Voltaire dennoch nicht, die Einheiten vermittelst der alten falschen Beweise zu verteidigen. — Der Zuschauer kann nicht mehr als einen Gegenstand d. h. eine Handlung jedesmal auffassen, eine Handlung kann nicht an mehreren Stellen vor sich gehen, und natürlicherweise kann nicht die Zeit mehr als eine sein — woraus auch das Resultat folgt, dass es die besiegte Schwierigkeit ist, wonach der Wert der tragischen Dichtung zu messen ist. „Ich bewundere, dass ein Mann an einer einzigen Stelle und an einem einzigen Tag ein einziges Ereignis hat vor sich gehen lassen können, welches ich mit meinem Verstand ohne Mühe fasse und für welches mein Herz sich gradweise interessirt. Je besser ich einsehe, wie schwer diese Einfachheit zu erreichen war, desto mehr entzückt sie mich (!)“ — — Dies genügt vollkommen, um den Standpunkt Voltaires im erwähnten Aufsatze (er war jedoch schon in England gewesen und hatte Shakespeare kennen gelernt) zu charakterisieren, den Jullien (1857) „un morceau qui peut passer pour un chef-d'oeuvre de pensée, de style, de bonne critique et de politesse“ nennt.

Man sollte meinen, dass Lamottes Hinweisung auf die Oper Voltaire und andere zum Nachdenken hätte anregen müssen. In der Oper war es ja Regel, die Gesetze zu verletzen, welche für die Tragödie als unumgänglich galten und die Erfahrung zeigte, dass die Illusion darunter nicht litt; nichtsdestoweniger aber behauptete man, dass die Tragödie keine Illusion hervorrufen könne, wenn die Regeln nicht respektiert würden.“ „Das heisst, scheint mir,“ sagt Voltaire, „eine regelrechte Regierung nach dem Vorbild einer Anarchie reformieren zu wollen.“ Jullien seinerseits äussert: „L'exemple de l'opera ne prouve rien du tout, qu' à la condition de faire descendre le mérite de composition d'une tragédie au niveau de celui qu'exige un opéra“. Keiner von beiden geht der Sache auf den Grund. Sie sehen nicht oder wollen

nicht das Unsinnige darin sehen, dass die Illusion bei verschiedenen Arten von dramatischer Poesie auf verschiedenen Bedingungen beruhen solle.

Bei dem Anblicke dieser Hartnäckigkeit und Uebereinstimmung des Klassikers aus dem Anfange des 18. Jahrhunderts mit demjenigen aus der Mitte des 19., muss man Lamotte Bewunderung zollen. Nimmt man auf die Zeitverhältnisse und die Umgebung Rücksicht, dann muss sein Scharfsinn und seine Kühnheit doppelt geschätzt werden, und man kann sich nicht darüber wundern, dass er mit versöhnlichen Worten das Aggressive seiner Kritik zu mildern versucht.

Aber unser Verfasser beweist nicht nur das Nutzlose der vorgeschriebenen Einheiten, sondern besteht auf der „Einheit des Interesses“, als über denselben stehend und allein unbedingt notwendig. Voltaire behauptete, dass die Einheit der Handlung mit der des Interesses zusammenfalle, während Lamotte die letztere als etwas besonderes ansah. Jeder hatte auf seine Weise Gründe für sich. Es hängt davon ab, was man unter Handlung versteht. Den französischen Klassikern war die Handlung nur eine Katastrophe, eine beherrschende Situation, zu deren Vorbereitung der Dichter so viele vorhergehende Situationen von allmählich steigender Bedeutung und Spannung erfinden sollte, wie es die Fünfzahl der Aufzüge forderte. So aufgefasst, musste allerdings die Einheit der Handlung mit der des Interesses zusammenfallen, dass Lamotte aber in der Tat die grössere Freiheit des echten Dramas bezweckte, ersieht man aus seinem Entwurf eines Planes zu einer Tragödie „Coriolan“. In diesem Entwurfe sieht Voltaire drei Handlungen (Jullien nicht weniger als fünf), während Lamotte die Annehmbarkeit desselben durch die Einheit des Interesses begründet, welche darin zu Tage tritt. Die moderne Aesthetik besteht auch auf der Einheit der Handlung, aber die Handlung wird nicht eng aufgefasst wie zur Zeit des Klassizismus — die Einheit derselben wird nämlich eben durch die Einheit des Interesses bedingt. Lamotte sah hierin nicht völlig klar. Auch er fasste überhaupt den Begriff der Handlung ebenso eng wie Voltaire auf, und daher glaubte er, auf die Einheit des Interesses als etwas Besonderem für sich bestehen zu müssen. Weil er keine andere dramatische Literatur als die französische studiert hatte — weder der griechischen noch der spanischen, geschweige denn der englischen wird von ihm Erwähnung getan — war es ihm schwer, den richtigen Ausdruck zu finden; seine Auffassung aber tritt deutlich hervor. Er forderte wie gesagt, auch hinsichtlich der Handlung eine grössere Freiheit. In seiner Antwort auf Voltaires schon angeführten Einwand, betreffs der Einheit des Interesses, sagt

er: „Meine Ansicht in diesem Punkte ist nur die, dass die Einheit eines grossen Interesses schon an sich gefallen könne, während die drei Einheiten als solche (sèchement) beobachtet an und für sich die Zuschauer nicht erwärmen würden. Als Beispiel führt er unter anderem auch Corneilles „Cid“ an, wo er nicht nur die Einheit des Raumes und der Zeit, sondern diejenige der Handlung vermisst, wo aber dennoch die Einheit des Interesses vorherrscht.

Wie ich schon sagte, ist der Entwurf zum „Coriolan“ der beste Beweis dafür, dass Lamotte wirklich die vollständige Befreiung des Dramas erstrebte. Aus der Antwort auf Voltaires Kritik mögen daher noch folgende Zeilen herausgegriffen werden: „Alles was ich hier angeführt habe, erklärt, wie ich dazu gekommen bin, anzunehmen, dass der „Coriolan“ wie ich denselben skizziert und von den Einheitsregeln frei gemacht, einem denkenden Volke, das sich um Regeln weniger kümmert, gefallen könne. Sie rufen aus, dass ein denkendes Volk nicht unterlassen kann, Regeln zu lieben. Gewiss, mein Herr, falls die Regeln Vernunft in sich trügen; da dieselben aber nichts als willkürliche Anordnungen sind, kann man sehr gut gesunden Verstand haben, ohne auf denselben zu bestehen.“ Das sind ja deutliche Worte!

Als besonders interessanter Zufall mag es erscheinen, dass Lamotte die Sage von Coriolan zum Motiv genommen hat, um den Plan einer von den „Regeln“ unabhängigen Tragödie leicht zu skizzieren. Der Plan trifft zwar nicht völlig mit dem der Shakespeare'schen Tragödie zusammen, weil sie sich aber beide nahe an die Geschichte gehalten haben, ist eine grosse Uebereinstimmung entstanden. Ein Grund zu der Annahme, dass Lamotte das berühmte Gedicht Shakespeares gekannt hätte, ist nicht vorhanden, denn wie schon erwähnt, man hat keinen Beweis dafür, dass er mit der englischen Dramatik Bekanntschaft gemacht hätte.

In seiner langen Recension von Voltaires „Mérope“ kommt Lessing dazu, ausführlicher von den Einheiten zu reden (H. Dr. 44. 45. 46). Er zeigt dort, was für Unwahrscheinlichkeiten sie verursachten, und wie die französischen Dichter versuchten, die Schwierigkeiten zu umgehen, um eine Regelmässigkeit zu erreichen, die im Grunde doch nur scheinbar war. Bezüglich der Einheit der Zeit sagt er, dass es nicht genug ist, dass physische Einheit gewahrt werde; dazu müsse noch die moralische kommen, deren Verletzung einem jeden fühlbar sei. Unter moralischer Einheit versteht er dasselbe, was Lamotte mit seiner Forderung einer Zeitdauer meint, die der Natur des Gegenstandes entspricht. Im grossen und ganzen fallen die Ansichten Lamottes und Lessings über diese beiden

Einheiten völlig zusammen. Mit seiner grösseren Wissenschaftlichkeit geht Lessing jedoch in der Erörterung der Frage weiter, indem er hervorhebt, dass die Einheit des Raumes und die der Zeit bei den Alten, sozusagen, nur Folgen der Handlung waren und schwerlich genauer beobachtet worden wären, falls nicht die Verbindung der Tragödie mit dem Chor hinzugekommen wäre. Der Zwang, welcher dadurch den Tragikern auferlegt wurde, führte zur möglichst grössten Vereinfachung der Handlung, wodurch auch die Wahrscheinlichkeit gewahrt wurde. Auf die Franzosen haben dagegen die „wilden Intriguen" der spanischen Stücke gewirkt, und sie waren nicht mit derselben Einfachheit zufrieden wie die Alten, während sie dennoch zugleich die Einheit des Raumes und der Zeit nicht als eine Folge der Einheit der Handlung auffassten, sondern als unumgängliche Bedinguugen der Darstellung einer Handlung. Die dritte Einheitsregel behandelt Lessing nicht weiter. Dennoch tritt seine Ansicht hierüber an mehreren Stellen hervor.

Die hier kurz angedeutete Gedankenfolge beschliesst Lessing mit den Worten: „Die strengste Regelmässigkeit kann den kleinsten Fehler in den Charakteren nicht aufwiegen." Wir haben oben gesehen, dass Lessing die Charaktere und ihre Entwickelung für die Hauptsache im Drama ansah und daher stellt er ihre Folgerichtigkeit als eine wesentliche Forderung den unwesentlichen Regeln gegenüber auf. Im Folgenden werden wir sehen, wie auch Lamotte auf die Konsequenz der Charaktere Gewicht legt, wenn es gilt, das Interesse zustande zu bringen, auf dessen Einheit er besteht. Man kann darum sagen, dass Lessings Worte im grossen und ganzen dasselbe enthalten, was Lamotte mit seiner vierten Einheit meint. An einer anderen Stelle (H. Dr. 16) lauten auch die Worte unmittelbarer übereinstimmend, nämlich in dem Satze: „Der einzige unverzeihliche Fehler eines tragischen Dichters ist der, dass er uns kalt lässt; er interessiere uns, und mache mit den kleinen mechanischen Regeln, was er will". Somit sehen wir, dass Lamotte in Hinsicht auf die Kritik der „Einheiten" in der Tat alles das hervorgehoben, was auch Lessing von ihnen zu sagen hat. Dass Lessing in seiner Art, dieselben zu bekämpfen, selbständig ist und keine Nachsicht mit dem Vorurteil hat, verringert das Verdienst Lamottes nicht.

Zuletzt mag erwähnt werden, dass auch Lessing (H. Dr. 1) auf die Mittel dringt, durch welche Lamotte die Einheit des Interesses gefördert wissen will. So darf das Mitleid und die Bewunderung des Zuschauers nicht auf allzu viele Personen verteilt werden. Gegen diese Regel hatte z. B. der junge Dichter Cronegk gefehlt, als er in einer Tragödie „Codrus"

ausser dem Titelhelden auch mehrere andere Personen hatte ebenso bereit sein lassen, ihr Leben für das Vaterland zu opfern. Zweitens soll die Entwickelung der Leidenschaften ohne Sprung in einer so illusorischen Steigerung fortgehen, dass der Zuschauer interessiert werden muss, ob er will oder nicht. Hiervon aber in einem anderen Zusammenhange mehr.

Die letztere Hälfte der Abhandlung wird ausschliesslich der Versifikation gewidmet, welchem Worte Lamotte eine weite Bedeutung giebt.

Was der Verfasser hier äussert, ist nicht von gleichem Interesse, wie das Vorhergehende. Indessen werde ich die Hauptzüge nebst den einzelnen Stellen anführen, welche Lamotte als über seiner Zeit stehend zeigen, denn an solchen fehlt es auch hier nicht.

Die Versifikation kann von zwei Gesichtspunkten aus betrachtet werden: erstens als die Kunst, den Gedanken unter einen gewissen Zwang zu binden, worauf die Versform beruht; zweitens als Rede d. h. mit Hinsicht auf den Gedankeninhalt und den Stil. Der Alexandriner ist für das Drama als der Prosa zunächst stehend angenommen. Vielleicht hat man dabei einen Fehler begangen; denn der freie Vers steht dadurch der Prosa noch näher, dass die Reime von einander entfernt stehen, und durch die grössere Abwechselung im Versmasse, welche das Ohr nicht immer mit einer einzigen sehr engen und stets genau wiederholten Symmetrie trifft. Indessen hat man sich daran gewöhnt und es wäre gefährlich, etwas neues zu versuchen. Wenn die wenigen Regeln des Verses beobachtet werden, erfüllt der Dichter das, was in dieser Hinsicht gefordert wird. Mit Rücksicht auf die Versifikation als Rede sind dagegen mehrere Umstände zu beobachten.

Beansprucht wird hier: Reinheit in Bezug auf das Wortmaterial, Klarheit hinsichtlich der Darstellung, Adel (noblesse) des Gedankens und Ausdrucks, sowie Angemessenheit (convenance). Der Adel des Stiles besteht darin, dass man in der Tragödie, wo Fürsten und Könige sprechen, die gewählte Sprache anwendet, die ihnen eigen ist, und dieselbe sogar ununterbrochener gebraucht, als sie in Wirklichkeit es tun, weil man sie auf der Bühne in ihrem grössten Anstand (dans leur plus grande décence) darstellt. Mit der Angemessenheit der Diktion wird gemeint, dass sie einen Ton haben soll, der dem Gegenstande, den Charakteren der Personen und den Situationen entspricht, und hieraus entstehen Verschiedenheiten, welche Verschiedenheiten im Stil genannt werden, die aber eher Verschiedenheiten in Stimmung und Ideen heissen sollten: sublim, heroisch, pathetisch und einfach.

Die allgemeine Angemessenheit, welche alles unter sich befasst, besteht darin, natürlich zu sein, d. h. die Personen nicht auf eine andere Weise reden zu lassen als die Natur Menschen eingeben würde, welche in der betreffenden Lage sind und von den Leidenschaften bewegt werden, die man darstellt. Unsere Dichter sind seit lange von diesem Grundsatz weit entfernt gewesen. Nach Sonderbarkeiten begierig und mehr von dem Schweren und Bizarren, als von dem Leichten und dem Natürlichen angezogen, dachten sie nicht daran, schlechthin zu schildern, sondern Proben ihres Witzes zu geben. Wenn ein schlechter Geschmack obwaltet, beugen sich auch grosse Geister unter denselben, denn die Menschen entwickeln sich nicht allein; sie werden zu Schülern alles dessen geboren, was sie umgiebt, das was sie in der Kindheit bewundern hören, wird Gegenstand ihres Wetteifers. Dazu kommt noch das Verlangen des Dichters nach Beifall, das ihn daran verhindert den Geschmack der Zeit zu reformieren. „Corneilles „Cid“, Rotrous „Venceslas“ und Duryers „Scévole“ können als Beweis dienen. Alle diese Tragödien haben in vielen Beziehungen dazu beigetragen, das Theater zu vervollkommnen, hinsichtlich der Diktion leiden sie aber an den Fehlern ihrer Zeit. Man untersuche die durchgearbeitetsten Scenen und man wird finden, dass die Dichter zuerst einen verständigen Gedanken im Sinne gehabt, dass sie ihn aber unter der natürlichen Form desselben als allzu gewöhnlich verachtet und sich bemüht haben, ihn in bizarre Figuren und fernliegende Andeutungen zu kleiden, so dass sie eine doppelte Mühe anstatt einer einfachen aufgewendet haben: die eine verständig zu denken, die andere das, was sie gedacht haben, in einem eitlen Figurenspiel zu maskieren.

Im Anschluss an einige Beispiele von Wort- und Gedankenspielen fährt Lamotte fort: Der Unterschied zwischen Wort- und Gedankenspielen besteht darin, dass man in jenen die Aehnlichkeit von Wörtern missbraucht, um Ideen zusammenzubringen, welche in keinem Verhältnisse zu einander stehen, was immer von einer Leerheit des Gedankens begleitet werden muss; dagegen liegt der Fehler der Gedankenspiele darin, dass das Natürliche verletzt wird, indem man sich anstrengt, seine Gedanken zu einer glänzenden und schweren, sowol den Leidenschaften als dem ernsthaften Denken fremden Symmetrie zu ordnen. So z. B. wenn Ladislas zu Cassandre spricht:

Sachons si mon hymen ou mon cercueil est prêt.
Impatient d'attendre, entendons mon arrêt.

Parlez, belle ennemie, il est temps de resoudre
Si vous devez lancer ou retenir la foudre.
Il s'agit de me perdre ou de me secourir.
Qu'en avez-vous conclu? faut-il vivre ou mourir?
Qui des deux voulez-vous, ou mon coeur ou ma cendre?
Et quel des deux aurais-je, ou la mort ou Cassandre?
L'hymen à vos beaux jours joindra-t-il mon destin?
Ou si votre refus sera mon assassin?

Diese immer wiederkehrenden Antithesen, welche in neuen Ausdrücken eine und dieselbe Sache wiederholen, deuten vielmehr auf einen Dichter hin, der ein Sonett träumt, als auf einen Liebhaber, der seinen Schmerz ausspricht. Statt der Natürlichkeit des Herzens fühlt man hier nur den arbeitenden Verstand, der mit seiner Geschmeidigkeit eine Parade anstellt. Oft sind sogar die schönsten Stellen bei Corneille von diesen Fehlern nicht frei, welche die Mitwelt ihm als Verdienste anrechnete. An und für sich sind die Antithesen nicht verwerflich; im Gegenteil scheinen sie bisweilen ganz natürlich. Sie werden erst tadelnswert, wenn man fühlt, dass sie gesucht und stets wiederkehrend sind. Bei Racine, sagt Lamotte, wird es nicht leicht sein, solche Fehler zu finden.

In einigen Schlussworten verteidigt sich der Verfasser gegen diejenigen, welche möglicherweise einwenden, dass er die Fragen des Versmasses und der Wohllaute allzu flüchtig behandelt habe, während er bezüglich der Versifikation als Rede nichts übersehen, mit der Bemerkung, dass die ganze Harmonie, von der mit Hinsicht auf schönen Vers so viel gesprochen wird, in der Tat nichts anderes ist, als die Vereinigung alles dessen was zur Angemessenheit der Rede und zur genauen Beobachtung der Regeln des Versbaues gehört.

Es ist leicht, in dieser Darlegung Lamottes über die Versifikation wahrzunehmen, wie fest er in gewissen Fällen an dem Alten hängt, während er gleichzeitig modern klingende, treffende Bemerkungen und Forderungen aufstellt. Abgesehen davon, dass er noch ohne den geringsten Vorbehalt die Tragödie nur Königen, Fürsten und ihresgleichen zugänglich wissen will, fordert er mit dem Ausdrucke der „Convenance“ der Versifikation — ein Ausdruck der nichts dergleichen ahnen lässt — vor allen Dingen Wahrheit und natürliche Einfachkeit der Diktion. Die kritischen Bemerkungen, welche er mit Hinsicht hierauf gegen die älteren Dichter richtet, sind vortrefflich. Im Vergleich mit Corneille hatte er

guten Grund, Racine wegen grösserer Natürlichkeit Anerkennung zu zollen; doch scheint das Lob allzu unbegrenzt. Indessen darf man nicht zu viel verlangen. Auch im Vergleich mit Lamottes jüngeren Zeitgenossen und den nach ihm kommenden verdient Racine diesen Preis. Einer der grössten von ihnen, Voltaire, wurde ja weit stärker von Corneilles Dichtung beeinflusst und seine Tragödien legen klar an den Tag, dass das Spiel mit Antithesen, die „Gedankenspiele", lange nach Lamottes Tagen als die höchste Zierde des tragischen Verses geschätzt wurden.

Von Lamottes in den Schlussworten hervortretender Auffassung der Verskunst soll besonders im Zusammenhang mit seiner vierten Abhandlung im folgenden Schlussteile meiner Untersuchung gesprochen werden.

Helsingfors.

Die Geschichte von der schönen Irene in der französischen und deutschen Litteratur.

Von

Michael Oeftering.

Ein gewaltiger Schrecken verbreitete sich im Abendlande, als die Türken Konstantinopel, die Hauptstadt des oströmischen Reiches, im Jahre 1453 eroberten. Furchtbar nahe rückte die Gefahr für das ganze christliche Europa, als Soliman bereits 1529 vor Wien erschien. Mit unendlichem Jubel nahm man da die Nachricht auf, als die türkische Seemacht bei Lepanto vernichtet wurde. In diese Zeit nun, als die Augen der ganzen abendländischen Christenheit angstvoll nach dem Orient schauten, fällt auch die Entstehung der zahlreichen Türkendramen, die damals durch das Entsetzen, das sie verbreiteten, auf eine besonders gute Aufnahme rechnen konnten. Die in diesen Kreis gehörige „Geschichte von Soliman und Perseda" ist bereits früher in der „Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte" auf ihre Verbreitung in der französischen (IX, 33), deutschen (IX, 58) und englischen (X, 150) Litteratur hin untersucht worden. Ich selbst behandelte dann in meiner Dissertation „Die Geschichte der schönen Irene in den modernen Litteraturen" (Würzburg 1897) die neun englischen Bearbeitungen des Stoffes von William Painter (1566—75), George Peele (1594?), Thomas Knolles (1603), William Barksted (1611), Lodowicke Carlell (1657), Gilbert Swinhoe (1658), Sir Roger l'Estrange (1692), Charles Goring (1708), Dr. Samuel Johnson (1749) unter Heranziehung ihrer beiden Hauptquellen Bandello (1557) und Boisteau (1559?), sowie der von Bandello und Peele abhängigen Tragödie Jakob Ayrers (1600) und der aus Painter schöpfenden Hamburger Oper von Heinrich Hirsch (1696). Ich lasse nun an dieser Stelle eine Untersuchung der übrigen deutschen und französischen Bearbeitungen des international beliebten Stoffes folgen.

I. Châteaubrun und La Noue.

Bei dem förmlichen Wettbewerb um Irenedramen konnten die Franzosen sich auf die Dauer nicht mit Boisteaus Uebersetzung der Bandello'schen Novelle begnügen. Zwar führt Jacobs in seiner Ausgabe von William Painters „Palace of Pleasure“ (London 1890) ausser Ayrers Werk nur englische Dramatisierungen des Stoffes an, aber schon in Grässes „Allgemeiner Litteraturgeschichte“ ist ein „Mahomet II., tragédie par La Noue“ erwähnt und bei meinem jüngsten Aufenthalt in Paris ist es mir auch noch möglich gewesen, den Mahomet second, das recht unbedeutende Machwerk Châteaubruns in der Bibliothèque de l'Arsenal einzusehen[1]). Das alte Thema ist hier in ziemlich ungeschickter Weise abgeändert worden. Thémiste aus dem Hause der byzantinischen Herrscherfamilie der Komnenen hat es, in Gefangenschaft geraten, verstanden, sich zum Chef der Janitscharen ernennen zu lassen. In dieser Stellung intriguiert er nun gegen seinen Herrn, um dessen Sturz herbeizuführen. Dabei kommt ihm der Umstand wesentlich zu statten, dass die beutegierige Armee sich gegen den Sultan auflehnt, der, in den Fesseln der Liebe schmachtend, ein weichliches Leben den früheren wilden Kriegszügen vorzieht. Seine Geliebte, Irene, will aber nichts von einer Verbindung mit ihm wissen und schleudert ihm verächtlich die Worte entgegen: „Partager tes grandeurs, c'est partager tes crimes“ (II, 6).

Bei einer Zusammenkunft Irenes mit Thémiste erkennen sich die beiden als Geschwister und deshalb müssen die Rachepläne etwas geändert werden. Das Mädchen soll scheinbar sich den Wünschen des Sultans gefällig zeigen, bei einer passenden Gelegenheit soll dann der Sultan beseitigt und die Komnenenherrschaft wieder hergestellt werden. Dieses Komplott wird bald entdeckt; freilich ahnt der Sultan nicht, dass der Verräter sein eigener, höchster Offizier ist. Das Gerücht spricht nur von einem Griechen. Aus Irene, die sofort zum Tode geführt worden, war kein Geständnis herauszubringen.

J'emporte, a-t-elle dit, mon secret chez les morts (V, 6); so berichtet ein Offizier dem Sultan. Einem Spion ist es aber gelungen, einen Brief an den gefürchteten Skanderbeg abzufangen, der mit Komnene unterzeichnet ist. Kühn bekennt sich Thémiste als Schreiber desselben und als Haupt der Verschwörung und tötet sich auf der Stelle.

[1]) Théâtre français ou recueil des meilleures pièces de théâtre. Paris 1737. Tome XI, p. 93 ff.

Das Ganze ist, wie der Inhalt zeigt, eine ganz mittelmässige Leistung; keine einzige Figur, die energische Irène vielleicht ausgenommen, erweckt unsere Teilnahme; ganz schablonenhaft mit den unvermeidlichen Zugaben einer Menge Vertrauten entwickelt sich die eintönige Handlung, der auch jeder Schwung der Sprache fehlt. So kann es uns auch nicht wundern, dass dieses Werk, das mit grosser Spannung erwartet wurde, vollständig enttäuschte[1]). Bei der ersten Vorstellung — das Stück erlebte deren 11, die erste am 13. November 1714, die letzte am 5. Dezember desselben Jahres — tötete sich Irene vor den Augen des Sultans und unmittelbar darauf ihr Bruder. Das änderte Châteaubrun später in der oben angegebenen Weise ab und verschlechterte dadurch noch den Eindruck[2]).

Woher Châteaubrun diesen Stoff genommen hat, lässt sich nicht mit Sicherheit bestimmen, doch dürfte die Annahme, seinen vielgelesenen Landsmann Boisteau als seine Quelle anzusehen, die wahrscheinlichste sein. Der Herausgeber von La Noues Werken vom Jahre 1791 bemerkt in einem Kapitel: Jugements et Anecdotes sur Mahomet II. folgendes: „M. de Châteaubrun avoit traité le sujet de Mahomet second en 1714. Sa Tragédie fut jouée au Théâtre françois, le 13 Novembre, et eut onze représentations, sans succès. Elle fut imprimée, avec une Préface, l'année suivante, à Paris, chez Pierre Ribou in-12, et dans le onzième volume du Recueil du Théâtre françois“. La Noue, der 1714 erst vierzehn Jahre alt war, wird selber Châteaubruns Stück nicht auf der Bühne gesehen haben, den Stoff lernte er aber gewiss in dessen Bearbeitung zuerst kennen.

La Noues Trauerspiel enthält die alte Irenen-Geschichte. Sehr auffallend ist aber folgende Bemerkung über die Autorschaft La Noues[3]): „Senac de Meilhan dans son livre intitulé „Du gouvernement des mœurs et des conditions en France depuis la révolution“ a énoncé une opinion, qui était aussi de tradition dans la famille de Gayot, ancien prêteur royal de Strassbourg et depuis principal dépositaire de la confiance du duc de Choiseul, ministre de la guerre, lequel lui avait donné le titre d'intendant de l'armée. On croyait assez généralement lorsque Mahomet II

[1]) Vgl. Parfaict frères, Histoire du théâtre français. Paris 1749. 8°. Tome XV, 182 ff.

[2]) Vgl. auch das Urteil der Auteurs de la bibliothèque française ou Histoire littéraire de la France, T. I, 2. partie, p. 196/97.

[3]) Biographie Universelle, XXXI, 75.

parut, que Monsieur Gayot avait eu la plus grande part à la composition de cette tragédie, si même il n'en était l'auteur. Il n'en est jamais convenu; mais alors un homme du monde et surtout un homme en place, n'osait, à moins qu'il n'eût un talent connu et des plus remarquables, attacher publiquement son nom à une production d'esprit et surtout à une pièce de théâtre représentée.“ Das Werk von La Noue liegt mir vor in der Ausgabe seiner: Chefs-d'œuvre dramatiques de Sauvé de La Noue. Tome Ier Paris 1791. Das Stück, das den Titel „Mahomet II.“ führt, wurde am 23. Februar 1739 im Théâtre Français aufgeführt.

Jean Baptiste Sauvé de La Noue[1]) wurde im Jahre 1701 zu Meaux geboren. Seine Studien vollendete er in Paris und wendete sich schon im Alter von 20 Jahren dem Theater zu. Bald errang er sich durch sein Talent und seinen lauteren Charakter eine angesehene Stellung als Dramaturg und Schauspieler. Er spielte hauptsächlich zu Lyon, Strassburg, Rouen, Paris. Seine Komödien führen die Titel: Zélisca (Comédie-Ballet), La Coquette corrigée, L'Obstiné. Ferner schrieb er neben drei unvollendeten Tragödien, Cléomène, Thraséas, Antigone, sein Hauptwerk Mahomet II., das einen durchschlagenden Erfolg erzielte. Dass der Erfolg der Vorstellungen ein sehr grosser war, bezeugt folgende Approbation[2]): „J'ai lû par Ordre de Monseigneur le Chancelier la Tragédie de Mahomet II. et je crois que le Public en verra l'impression avec autant de plaisir qu'il en a vû les Représentations.

Le 13 May 1739

Signé Crébillon.“

La Noue starb bereits 1761. „A quel point un Comédien n'est-il pas estimable, lorsqu'il joint aux talens de son état les mœurs et les sentimens d'un La Noue!“ sagt M. de La Place in seinem Recueil d'Épitaphes[3]), und widmet ihm folgende Grabverse:

„Ci-repose un défunt, digne qu'on le renomme:
Il fut Comédien, Poëte et galant homme.“

In den Anecdotes Dramatiques des Abbé de La Porte[4]) finden wir folgende vier anonyme Verse auf La Noue:

---

[1]) Ich folge der Vie de la Noue, die sich in der von mir benutzten Ausgabe befindet. Vgl. über ihn auch: Nouvelle Biographie générale, XLIII, 378/379.

[2]) Erste Ausgabe von La Noues Mahomet II., Paris 1740, p. V.

[3]) Citiert: Vie de La Noue, p. 6 u. 7.

[4]) Ebenda, p. 8.

„On voit en La Noue un Acteur
Qui fait très-bien son personnage
A le lire, c'est un Auleur
Qui fait encore mieux un Ouvrage.“

Dasselbe Lob enthalten folgende vier Verse, die sich unter seinem von Monnet gezeichneten Portrait befinden:

„Lorsque La Noue, au Théâtre François
De la vertu défendoit la querelle
Son jeu, ses vers en peignoient les atlraits;
Ses mœurs en élaient le modèle“ [1]).

In der Vorrede zu seinem Mahomet II. hebt La Noue zunächst die grossen Schwierigkeiten hervor, die das sujet Mahomets mit sich bringt. „J'ai voulu intéresser par Mahomet et pour Mahomet sans cependant détruire son caractère (p. I).“ Klar und deutlich spricht er hier auch seine Absicht aus, dass er mit Mahomet II. ein Stück schaffen wollte ohne alle Episoden; „le développement du cœur de Mahomet, le péril et la mort d'Irène, voilà les seuls objets auxquels j'ai tout sacrifié“. Bei den ersten Vorstellungen scheint man es ihm zum Vorwurf gemacht zu haben, dass Mahomet selbst Irène niedersticht; entweder hätte La Noue ihr Schicksal am Ende glücklich gestalten, oder wenigstens hätte ein anderer Irène opfern sollen, nicht Mahomet selbst. La Noue verteidigt sich dagegen und sagt, er habe seinem Stücke die einzig mögliche Lösung gegeben. Bei den späteren Vorstellungen waren die Anschauungen des Publikums in diesem Punkte bereits vollständig andere geworden. La Noue sagt, er müsse sich fast entschuldigen, dass Mahomet nicht schon auf der Bühne den Mord ausführt. Der Zuschauer wäre vollständig darauf vorbereitet. Aber: „Il ne m'appartient pas de donner en France l'exemple de verser impunément le sang d'un autre sur le Théâtre; exemple dangereux, qui dégénéreroit bientôt en habitude de carnage, et, qui d'un spectacle innocent et régulier tel que le nôtre, feroit en peu de temps une arène sanglante, une école d'inhumanité“ (p. V).

Die Inhaltsangabe des Stückes ist folgende: der türkische Sultan Mahomet II. ist verliebt in Irène, eine gefangene Griechin, die noch nicht lange in das Serail gekommen ist. Er tut alles, um seine Heirat mit der schönen Gefangenen durchzusetzen, trotz des Gesetzes der Muselmannen, das eine derartige Verbindung verbietet, und trotz der Verschiedenheit der Religion. Dem Vizier, der einen alten Hass gegen

[1]) Vie de La Noue, p. 8.

den Sultan hegt, weil dieser ihn gezwungen hat, seinen eigenen schuldvollen Sohn zu töten, ist das ein willkommener Vorwand zu einer Verschwörung. Er reizt die Griechen gegen den Sultan auf, er hat bereits alle Disziplin aus dem Heere verbannt. Bald entsteht ein allgemeines Murren, besonders bei den Soldaten, über die lâches amours des Sultans. Der Mufti unterstützt diese Pläne, nur die treuen Janitscharen, deren Aga ein Bruder des Viziers ist, lassen sich von ihrem Herrn nicht abwenden.

Da ist es ihm nun sehr gelegen, dass ein Führer der Griechen, Théodore, dem allgemeinen Blutbade entgangen ist. Dieser Théodore ist der Vater Irènes, der schönen Griechin, die der Janitscharen-Aga dem Sultan zugeführt hat. Dieser Théodore soll also seine Tochter am Kaiser rächen. Dabei kalkuliert der Vizier ganz richtig:

„S'il l'épouse [te dis-je], il se perdra lui-même
S'il n'ose l'épouser, il perdra ce qu'il aime“ (I, 1).

Wir erfahren gelegentlich auch, wie Irène in die Hände des Sultans kam. Der Vizier sagt zu Théodore (I, 2):

„C'est elle, c'est Irène
Que, loin de tout danger, ta prévoyance vaine
Longtemps avant la guerre, envoyait à Lesbos
Et que la servitude atteignit sur les flots“.

Dass auch der Mufti ein heftiger Gegner des Sultans ist, darf uns bei seinem religiösen Fanatismus nicht wundern, wagt es ja der Sultan „des chrétiens se déclarer le père“. Im zweiten Akt sehen wir Irène; sie gefällt sich bei dem Gedanken „à soulager les maux de nos chrétiens“. Aber doch (II, 1):

„Je mourrai sans regret, si je meurs innocente“.

Unterdessen ist Théodore von den Griechen zu Irène geschickt worden; der Sultan hat nämlich, um seiner Irène zu gefallen, die Erlaubnis gegeben, dass, um was auch die Griechen durch einen Vertreter bei Irène bitten, ihnen durch Irène gewährt werden solle. Vater und Tochter erkennen sich und der frohlockende Vater will mit seiner Tochter fliehen. Da überrascht sie der Sultan und Théodore gesteht ihm frei, dass er der Vater Irènes ist. Der Sultan weicht jetzt aber ab von seinem gewöhnlichen Mittel, jedes freie Wort durch grausame Strafe zu treffen; er sagt zu Théodore:

„Soyez libres tous deux. Maître de ta famille,
Tu peux ou m'enlever ou me donner ta fille“ (II, 5).

Von dieser Grossmut überwältigt erfüllt Théodore den Wunsch des Sultans und auch Irène stimmt damit überein:

„Mon amour est le prix de tes hautes vertues“ (II, 5).

Unterdessen ist aber die Empörung schon sehr weit gediehen; Irène zittert bei dem Gedanken:

„. . . . qu'un rebelle sujet
Prétexte votre (du Sultan) hymen pour perdre Mahomet“ (III, 4).

Der treue Aga der Janitscharen teilt dem Sultan die Gründe mit, warum auch diese Kerntruppen zu meutern anfangen: nur das weibische, untätige Leben des Sultans, das jetzt bereits zwei Jahre dauert, treibt sie zum Aufruhr. Stolz antwortet aber der Sultan:

„Rien ne peut différer mon hymen qui s'apprête“ (III, 6).

Er dürstet schlechterdings nicht nach dem Ruhm, den ihm sein Vertrauter Tadil vormalt; doch gleich sehen wir, dass das alte Feuer in seinem Busen noch nicht erstorben ist, wenn er sagt:

„Sors de mon cœur, amour, et fais place à la gloire“ (IV, 2).

Aber doch schenkt er den Bitten des Théodore, ihm seine Tochter wieder zurückzugeben, da es ja im eigensten Interesse des Sultans liege, diesen Gegenstand des allgemeinen Volkshasses zu beseitigen, kein Gehör, obwol auch Irène, die den Sultan wirklich liebt, diese Bitte unterstützt. Es folgt jetzt der Bericht über die Strassenkämpfe, der Sultan schlägt den Volksaufstand nieder, der Vizier selbst fällt. Doch ganz ungestüm verlangen die Janitscharen den Tod der schönen Griechin; Irène erschrickt nicht darüber, sie will als Christin mutig sterben. Dem Janitscharen-Aga gelingt es unterdessen, den Sultan umzustimmen; derselbe zeigt jetzt der Irène gegenüber schon eine auffallende Kälte; seine alte Liebe zum Ruhm trägt den Sieg davon, Irène soll gehen. Es folgt jetzt eine mächtige, gewaltig wirkende Szene. Irène tritt unter die stürmende Menge hinaus und ruft:

„Tournez contre moi-seule une juste vengeance.
C'est moi qui vous ravis un vainqueur glorieux“ (V, 8).

Da tritt der Sultan selbst unter das Volk, die Soldaten sind plötzlich wie umgewandelt, sie feiern die schöne Irène in überschwänglichen Worten. Trotzdem stösst sie der Sultan nieder. Sterbend verzeiht Irène ihrem Mörder. Es ist nur schade, dass diese grandiose Schlussszene hinter der Bühne gespielt werden muss.

Wir haben zuerst die geschichtlichen Verhältnisse zu berücksichtigen, auf die in La Noues Stück Bezug genommen wird. Wenn wir den

namenlosen Vizier, wie wir wol berechtigt sind, mit Khalil-Pascha identifizieren, so stimmt die ganze Geschichte von seiner Verschwörung und seinen Intriguen gegen den Sultan leidlich mit den Tatsachen der Geschichte überein. Er schürte wirklich verräterisch die verschiedenen Aufstände der Janitscharen gegen Mahomet II., so dass Murad immer wieder aus seinem freiwilligen Exil an die Spitze der Regierung zurückkehrte [1]). Um nun diesen Hass, der den Vizier beseelte und zur Verschwörung treibt, zu motivieren, hat La Noue erfunden, dass der Sultan den Vizier gezwungen habe, seinen eigenen Sohn zu töten. Seine Griechenfreundlichkeit allein wäre eben für den Vizier kein genügender Grund gewesen, um in einer solchen Weise gegen den Sultan zu hetzen. Dass ein Théodore du sang de Constantin dem Blutbade bei der Eroberung entronnen sei, ist auch Erfindung von La Noue. Kaiser Konstantin, der letzte Paläologe, hatte zwar einen Bruder Théodore, Despot von Sparta, der aber nach vielen Bruderkriegen mit Konstantin, der ihn aus seinen Stellungen zu vertreiben suchte und dabei seinen Vater Johannes auf seiner Seite hatte, schon im Jahre 1447 an der Pest starb [2]). Von einer Gesandtschaft des Cali-Bassa nach Byzanz, wohin er von Murad, wie La Noue bemerkt, geschickt worden sein soll, ist in der Geschichte nicht die Rede. Dagegen ist die Bemerkung des Grossviziers vollständig richtig, die er (I, 2) dem Théodore gegenüber macht:

„. . . . Tandis qu'on assiégeoit Byzance
Par de secrets avis j'éclairai ta prudence."

Nur müssen wir diese Botschaft statt an Théodore an Kaiser Konstantin adressieren. Ebenso richtig ist der Hinweis des Janitscharen-Aga in der Rede, durch die er den Sultan zu einem anderen Leben ermuntern will, dass er sich schon in der Jugend vorgenommen habe, Rom zu erobern, Mahomet:

„Qui dans Rome captive arborant le Croissant
Devoit voir à ses pieds l'univers fléchissant" (III, 6).

Die Klage des Sultans (V, 1), dass Rhodus noch nicht unterworfen, dass Skanderbeg in Epirus triumphiert, ist nicht unberechtigt. Das waren ja zwei sehr wunde Punkte in der auswärtigen Politik des Beherrschers der Gläubigen. Wir bemerken also, dass sich unser Dramatiker ziemlich gut in der Geschichte des Landes umgesehen hat, dessen Herrscher er auf die Bühne brachte. Trotzdem hat er sich auch wieder grosse

[1]) Zinkeisen, l. c., I, 706 ff.
[2]) Ebenda, I, 746.

Aenderungen in Charakteren und Situationen erlaubt, überall da, wo es ihm nötig schien. Vor allem ist die Charakterzeichnung des Sultans bei La Noue sehr verschieden von der Geschichte. In der Geschichte hören wir, dass diese wild-barbarische Natur, einer der gewaltigsten Männer, die je auf dem osmanischen Tron gesessen, keinen Augenblick in der Verfolgung seiner welterobernden Politik Halt gemacht hat, dass Erbarmen und Mitleid mit den Unterdrückten und Unterworfenen ihm fremd waren. Und La Noue zeigt ihn uns von einer ganz anderen Seite, wenn er ihn sagen lässt:

„J'eusse été de la terre et l'amour et l'honneur.
On m'y force, il le faut, j'en vais être l'horreur" (V, 3).

Ebenso in der Szene, wo er den Théodore iu der Umarmung seiner Tochter Irène erblickt. Der historische Mahomet würde hier jedenfalls sofort mit orientalischer Grausamkeit fürchterliches Gericht über den frechen Eindringling haben ergehen lassen. Allein bei La Noue zeigt er sich grossmütig und besiegt beide, Vater und Tochter, durch seine Güte. Unwillkürlich wird man da an Corneilles Cinna erinnert; dort verfährt Kaiser Augustus gegen die entdeckten Verschwörer genau in derselben hochherzigen Weise. Sicherlich hat La Noue dieses klassische Vorbild im Auge gehabt, wenn er den Sultan von sich selbst sagen lässt:

„Votre maître est fléchi: l'humanité sacrée
La Mère des vertus, dans son âme est entrée" (I, 4).

Das war so recht den Zeitgenossen eines La Noue und Voltaire aus der Seele gesprochen.

Betrachten wir noch kurz La Noues Verhältnis zu seinen Vorgängern. Mit einiger Bestimmtheit glaubte ich schon oben (S. 29) sagen zu können, dass Châteaubrun mit seinem Trauerspiel Mahomet II. Quelle für La Noue geworden ist.

La Noue, der als Schauspieler eine grosse Theaterroutine hatte, sah in der Irenen-Geschichte einen Stoff, der bei richtiger Dramatisierung grossen Erfolg versprach. Und darin hat er sich in keiner Weise getäuscht. — Dass La Noue auch englische Muster gekannt hat, ist kaum anzunehmen. Peeles Werk war gar nicht gedruckt worden, Johnsons Irene noch nicht erschienen; die anderen, unbedeutenderen Versionen Carlells, Swinhoes und Gorings dürften ebenfalls kaum in Frankreich bekannt geworden sein[1]).

[1]) La Noues eigenes Stück hat dagegen nach Angabe Gottscheds im Nötigen Vorrat (II, 275) auch ausserhalb Frankreichs Beachtung gefunden: „Mahomet der

Das Liebesverhältnis des Sultans dauert in den Novellen 3 Jahre, bei La Noue nur 2 Jahre. Dadurch, dass in der Person Théodores ein Vater der Irène eingeführt ist, werden manche wirksame Bühneneffekte gewonnen. Die übrigen Beigaben jeder französischen Tragödie nach klassischem Muster — die confidents und die confidentes —, fehlen selbstverständlich auch hier nicht. Die Hauptforderung der französischen Dramatik, auf der Bühne niemals einen Mord zur Darstellung zu bringen, zwang den Dichter dazu, die sonst auf der Bühne äusserst wirksame Szene, in welcher der Sultan seine Irene schonungslos in öffentlicher Versammlung niedersticht, hinter die Szene zu verlegen und darüber blos einen Bericht zu geben.

Dass der Sultan schon im Voraus verkündet, jetzt werde er ausruhen von der Last seiner Herrschersorgen:

„... Mon cœur, lassé du bruit des armes
Va goûter les douceurs d'un hymen plein de charmes“ (I, 4),

scheint sich mir daraus zu erklären, dass La Noue hier eben in Nachahmung von Corneilles Cinna dem Sultan dieselbe Absicht zuschreibt, die in Corneilles Stück der Kaiser Augustus hat. Bandello und alle seine Nachahmer stellen das natürlich so dar, dass erst das Liebesverhältnis zu Irene den Sultan zu einem weibischen, untätigen Leben gebracht habe.

II. Favart und Irene-Romane.

Charles Simon Favart [1]), geboren zu Paris im Jahre 1710 als Sohn eines „pâtissier en renom“, machte seine Studien am Collège Louis-le-Grand und begann bereits frühzeitig zu dichten. Grösseren Erfolg errang er nur auf dem Theater, besonders in der Opéra-Comique und bei den Italienern, wo er mehr als 60 Stücke aufführen liess „presque toutes remplies d'esprit, de délicatesse et de gaieté“. Besonders berühmt wurde sein Stück „Soliman II. ou les trois sultanes“, das lange im italienischen Theater aufgeführt wurde und noch heute eine Rolle im Spielplan des Théâtre-français einnimmt.

In dem schon einmal erwähnten Kapitel: Jugemens et Anecdotes sur Mahomet II. sagt der Herausgeber von La Noue's Werken (1791): „Monsieur Favart fit jouer à l'Opéra-Comique, à la foire Saint-Germain,

andere; ein Trauerspiel aus dem Französischen des Herrn de la Noue in deutsche Verse übersetzt von E. E. S. Gotha 1751“.

[1]) Biographie Universelle, XIII, 441.

le 15 mars de cette année 1739, une Parodie de Mahomet II., intitulée Moulinet Premier, en un acte en vaudevilles. Elle fut imprimée, cette même année à Paris chez la veuve Allovel in -12. „M. Favart n' a fait que travestir les personnages, sans rien charger au fond de l'action; mais la critique est employée dans cette Parodie d'une manière si adroite, qu'il n'a pas craint de la dédier par une Épître en vers, à l'Auteur même de la Tragédie, qui la trouva si juste qu'il ne put s'en offenser", dit des Boulmiers dans son Histoire de l'Opéra-Comique II. 415 [1])."

Die Widmung der Parodie [2]) an Mahomet II. (von La Noue) beginnt mit folgenden Versen:

„Reçois, cher Mahomet, un hommage sans fard;
Cette Epistre est le fruit de ma reconnoissance:
A Moulinet tu n'as aucune part,
Mais cependant il te doit la naissance,
Et je suis ton Enfant bâtard".

Dann folgt eine launige Bitte an den Leser, nicht allzu streng in der Beurteilung des Stückes zu sein:

„N'examinez point, je vous prie,
Cet avorton do la folie
Il fut fait sans attention
Joué dans un désordre extrême,
Imprimé sans réflexion
Et l'on doit le lire de même."

Die Parodie besteht aus 24 fortlaufenden Szenen, der Schauplatz ist ein von den Husaren ausgeplündertes Bauerndorf. Die bei La Noue auftretenden Personen hat Favart durch folgende ersetzt: Moulinet [Mühlchen], commandant d'un Parti de Houzards = Mahomet II., La Rancune [heimliche Feindschaft], son Lieutenant = Vizier. Titata, Maréchal des Logis (joué par la petite Tante) = Aga des Janissaires. Rabatjoie [Freudenstörer], Houzard et Domestique de Moulinet = Tadil, dem Vertrauten Mahomets. Sabredebois (Holzsäbel), Houzard attaché au Lieutenant = Achmet, dem Vertrauten des Viziers. Nicodème (einfältiger Tropf) fermier, père de Colette = Théodore. Colette = Irène. Claudine, Paysanne et Suivante de Colette = Zamis.

Die Parodie ist in Prosa abgefasst, die ziemlich oft durch komisch wirkende, fast wörtliche Citate aus dem Trauerspiel unterbrochen wird. Eingelegt sind mehr als 80 Vaudevilles.

[1]) L. c., p. XI, XII.
[2]) Ich benutzte die Ausgabe: Théâtre de Monsieur Favart, tome I. Paris 1746.

Inhalt: Moulinet, der mit seinen Husaren ein Dorf geplündert hat, ist in Colette, die Tochter des ausgeplünderten Nicodème verliebt. Bald erregt seine Liebesgeschichte allgemeines Aufsehen. Für La Rancune, den Leutnant, ist das ein willkommener Vorwand, den Moulinet zu vernichten. Er hasst seinen Herrn:

„A son pouvoir je (La Rancune) porte envie
C'en est assez pour le haïr" (1. Sz.).

Er hetzt die Husaren gegen ihren Führer auf, genau wie der Vizier in der Tragödie, freilich mit ganz anderen Mitteln:

„Je leur fais boire le matin
Le brandevin" (1. Sz.).

Er stellt den Husaren vor, dass Moulinet ihnen verbieten wird, die Bauern auszurauben, denn Colette wird ihn zu diesem Verbot drängen. In seinen Plänen gegen Moulinet hat La Rancune nur einen Gegner, seinen Bruder Titata [Maréchal des Logis]. Doch hofft er auch mit ihm fertig zu werden. Zum Glück ist auch der Vater Colettes, Nicodème, den man tot glaubte, wieder im Dorfe angekommen.

„Avec ce bon villageois
J'ai (La Rancune) fait autrefois la tampone
Il était riche et courtois
Il aimait le jus de la tonne.
Je veux qu'au gré de mon courroux
Moulinet tombe sous ses coups" (1. Sz.).

Nicodème kommt jetzt zu La Rancune und klagt über den Verlust all seiner Habe; nur den Rancune schätzt er hoch, weil er ihm immer treue Freundschaft erwiesen habe. La Rancune bekräftigt das: „Tu sais que je t'avertissois jadis fidellement de nos entreprises moyennant bouteille". (Sz. 2) [Vergl. Mahomet II. I. 2]. Der Leutnant teilt dem Nicodème mit, dass seine Tochter Colette in die Hände Moulinets gefallen sei. Sofort will der erzürnte Vater seine Tochter retten, denn „les filles empirent diablement vite entre les mains de vous autres." (2 Sz.) La Rancune aber mahnt zur Vorsicht und bedächtigen Ueberlegung.

Moulinet will jetzt ein lustiges Leben anfangen:

„Pendons au croc le cimeterre
Buvons, fumons, faisons l'amour" (Sz. 3).

Jetzt sehen wir Colette, die Tochter des Nicodème, die in den Husarenführer Moulinet ganz verliebt ist.

„Il vient ici m'épouser
Et j'attends
Ces instants
Depuis long-temps.
Si ce Houzard est mon époux
Je le hais
Mais
Pour pouvoir
Voir
Tous les Paysans
Contens
Je m'immolle à leur sûreté“ (5. Sz.).

Nicodème kommt jetzt zu Colette, stellt sie zuerst auf die Probe: „Je la reconnoissons, mais ne faisons semblant de rien, je voulons voir si alle me reconnoîtra itou; tirons-li les vars du nez.“ (6. Sz.)

Die Erkennungsszene ist äusserst komisch. Colette verteidigt ihren Moulinet ganz energisch:

„Auprès du Sexe il est modeste
Comme le seroit un jeune Abbé“ (6. Sz.).

Der Vater freilich erlaubt sich einen gelinden Zweifel an ihrer Unschuld: „Je t'en crois un peu trop en l'air.“ (6. Sz.) Er stellt ihr in äusserst komischer Weise ihre gefährliche Lage vor, sie soll mit ihm fliehen, da überrascht sie plötzlich Moulinet. Nicodème gesteht ihm, dass er Colette's Vater ist:

„Et morgué, oui son Père;
Du moins à ce que m'a dit sa Mère.“ (7. Sz.)

Moulinet macht seinem Aerger mit folgender Drohung Luft:

„Mais si je la perdois ... Vos Poulets, vos Chapons,
Tout seroit enlevé jusques à vos Maisons.“ (7. Sz.)

Er und seine Husaren haben dem Nicodème zwar alles geraubt, aber jetzt will er Milde walten lassen und es dem Nicodème anheim stellen, ob er ihm seine Tochter geben will. Der erfüllt natürlich sofort den Wunsch Moulinets.

Jetzt zieht Colette (anstatt eines Dolches) ein Federmesser und verkündet:

„Pour venger l'honneur irrité
J'eusse imité Lucrèce.
Car j'avais caché ce stilet
Dans la fente, dans la fente
Car j'avais caché ce stilet
Dans la fente de mon Corcet.“ (7. Sz.)

Von der Grossmut und Güte Moulinets überwältigt, wirft sie das Federmesser weg. Der glückliche Geliebte ermahnt nun, damit ihm Colette ja nicht entgeht, seinen neuen Schwiegervater sofort den Ehevertrag aufzusetzen,

„car je (Moulinet) n'entends rien à tout cela.“ (7. Sz.)

Die Husaren aber murren bereits über ihren Führer. Titata, ihr Wachtmeister, sucht den Moulinet von diesen Liebeshändeln abzubringen:

Tu veux même sans examen
Te mettre au rang des dupes de l'hymen.
Apprends que le sort nous fit naître
Pour en faire et jamais pour l'être.“ (11. Sz.)

Moulinet antwortet erzürnt:

„Morbleu. Sur le Cheval de bois
Je prétends qu'on te place.“ (11. Sz.)

„Ne te flatte pas que j'abandonne
Colette, je l'épouserai sur ta moustache.“ (11. Sz.)

Doch hat die Ermahnung Titatas bereits die Wirkung, dass ihm die ganze Liebesgeschichte doch eigentlich einfältig vorkommt.

Die Husaren verlangen energisch die Entfernung Colettes, Nicodème möchte gern ihrem Drängen nachgeben, Colette selbst wäre auch am liebsten frei. Nicodème tröstet sie:

„Ne pleure pas, ma fille
Ton amant, dans le fond
Mérite qu'on l'étrille
En double carillon.“ (16. Sz.)

Colette ermahnt ihren Vater, seine Pflicht zu tun, und mit Moulinet gegen die meuternden Soldaten zu kämpfen. Er ruft deshalb nach Waffen, einer Gabel und einer alten Flinte.

Moulinet wird Herr über den Aufstand. La Rancune leistet zwar Widerstand, Moulinet aber fasst ihn, legt ihm Handfesseln an und bringt ihn ins Gefängnis. Jetzt könnte Moulinet ohne Bedenken Colette heiraten. Aber

„Ma fureur va la punir
De ce qu'elle est si gentille“. (18. Sz.)

Er fürchtet, dass man ihn als einen Dummkopf ansehen wird, wenn er heiratet. In dieser Stimmung trifft ihn jetzt noch einmal Titata, der ihm die Heiratsgedanken gründlich verleiden will; denn sie sind:

„Pour le badinage bon
Pour le mariage non.“ (19. Sz.)

Gleich darauf:

„Dès qu'on porte la cocarde
Il faut se tenir en garde
Quand l'hymen tend l'ameçon." (19. Sz.)

Alle diese Gründe bringen Moulinet endlich zu dem Entschluss:

„Renonçons à l'honneur, et soyons un maraut." (19. Sz.)

Colette soll fliehen. Ohne Klage lässt sie alles über sich ergehen, nur ermahnt sie Moulinet zum Abschied.

„Aimez les paysans, devenez plus humain
N'enlevez point leur lard, ne buvez point leur vin
Respectez leurs moitiés, épargnez leur Volaille
A leurs troupeaux craintifs ne livrez plus bataille." (20. Sz.)

Moulinet zieht eine Pistole, er hat aber kein Pulver auf der Zündpfanne. Colette verzeiht ihm alles; das rührt den Husaren so sehr, dass er Hand an sich selbst legen will. Sie aber hält ihn davon ab:

„Ah, Monsieur, faut-il comme un nigaud
S'hommicider soi-même? Épousez-moi plûtôt." (20. Sz.)

Während die beiden Liebenden sich in dieser Weise necken, kommt plötzlich Nicodème, der von den Husaren jämmerlich geprügelt worden ist.

Colette tritt selbst hinaus unter die Husaren; sie finden sie alle so schön, dass jeder sie heiraten möchte. Komisch meint Nicodème:

„Je ne voulons point de ces Gendres là." (23. Sz.)

Titata will jetzt auch nicht mehr der unerbittliche Gegner des Eheglückes seines Herrn sein, er ist damit einverstanden:

„Qu'elle (Colette) soit de la Troupe.
Et qu'il la mène en croupe." (24. Sz.)

Moulinet nimmt ihn beim Wort, Colette stimmt freudigst zu, Nicodème treibt zu schleuniger Hochzeit.

Zum Schluss folgt noch ein Compliment de Moulinet au Public à la clôture de l'Opéra-Comique le 21 Mars 1739. Darin dankt Moulinet dem zahlreich erschienenen Publikum für die freundliche Aufnahme, die er gefunden habe, er, ein „enfant qui n'est pas venu à terme et qui meurt dans le temps qu'il devroit naître."

Die Schlussverse lauten dann:

„Veux-tu, Fortune inconstante,
Nous rendre après tant d'échecs Secs
Qu'en l'an mil sept cent quarante
Nous revoyions le Public Hic."

Die Inhaltsangabe hat gezeigt, in welch geschickter Weise das Trauerspiel La Noues von Favart parodiert worden ist. Die eigentliche Grundlage des Stückes ist beibehalten, nur die Personen sind travestiert, der tragische Ausgang geändert. Das Ganze ist bedeutend kürzer geworden, wir finden darin die grosse Rhetorik, mit der La Noue gewissermassen prunkt, glücklicher Weise nicht wieder. Die Handlung entwickelt sich ziemlich rasch, die Spannung lässt niemals nach. Die besonders komischen Momente sind schon bei der Inhaltsangabe hervorgehoben worden. Eine eigene Erwähnung verdient noch die derbe Komik von Colettes Vater Nicodème, der in seinem Bauernfranzösisch uns an manchen Szenen zur äussersten Heiterkeit zwingt.

Neidlos sah Favart auf die Konkurrenz herab, die noch im nämlichen Jahre seinem Moulinet erwuchs.

In seinem Compliment au Public sagt Moulinet bei seinem Abschied vom Theater:

„Ce départ ne vous touche guère
Bientôt vous allez voir mon frère
Sur-le théâtre Italien.
Peut-être n'y perdrez-vous rien."

Ferner mit einer Schmeichelei für La Noue:

„Le bon sang toujours dégénère
Mon frère et moi nous avons beau faire
Chacun dans notre petite sphère
Nous ne vaudrons jamais notre père."

Im italienischen Theater wurde auch am 22. April 1739, also einen Monat nach der Aufführung von Favarts Stück (15. März) eine zweite Parodie auf La Noues Mahomet II. aufgeführt. Verfasst war sie von den beiden Italienern Romagnesi und Riccoboni. Ihre in Versen abgefasste, einaktige Parodie trug den Titel: La querelle du Tragique et du Comique, ist aber nie gedruckt worden.

Dass die Irene-Anekdote uns auch einmal als Roman begegnen werde, war von vornherein anzunehmen. Das, was im 17. Jahrhundert uud teilweise noch im 18. von einem Roman vor allem verlangt wurde, Liebesabenteuer erobernder Helden, — man denke nur an die verliebten Herrn in den Romanen des Gomberville —, Kampf und Sieg, war hier alles gegeben.

In der Bibliothèque universelle des romans [1]) findet sich ein Roman mit folgendem Titel: Histoire des amours du fameux Empereur des Turcs, conquérant de Constantinople, Mahomet II., avec la Princesse Grecque Éronime.

Analyse: Die Sultanin Racima hat die völlige Herrschaft über das Herz des mächtigen Mahomet, bis plötzlich nach der Eroberung von Negropont eine junge gefangene Griechin ihre Eifersucht entfacht, da ihre Reize den Sultan seiner Gattin abwendig zu machen scheinen. Éronime selbst weist den Sultan energisch ab, erwidert dagegen die Neigung des Pascha Soliman. Da die grausam strengen Serailgesetze jede Zusammenkunft der Liebenden unmöglich machen, sucht Soliman durch den kaiserlichen Garteninspektor Morat, der ihm sehr ergeben ist, Zutritt zum Harem zu erlangen. Aus Solimans Gespräch mit Morat erfahren wir jetzt die Vorgeschichte des Romans. Bei der Eroberung Konstantinopels fiel nämlich die Éronime aus der Familie des Paläologen Demetrius in Solimans Hände. Ihre Schönheit und ihre edle Art bezauberten ihn so, dass er sie vor Mahomet und seinen lüsternen Soldaten rettete. Er ermöglichte ihr dann auch die Flucht, so hart ihn auch die Trennung von dem geliebten Wesen ankam, um sie auch fernerhin vor Mahomet sicher zu stellen. Bei der Eroberung von Negropont, wohin sie geflohen war, fiel nun Éronime zum zweiten Mal in Türkenhände; Orcam Bassa führte sie dem Sultan zu und dieser liess sie in seinen Harem bringen. Dort schmachtet sie jetzt.

Morat ist nicht abgeneigt, dem Soliman den gewünschten Dienst zu leisten, was um so leichter für ihn ist, da er selbst in Beziehungen steht zu Bassime, der Schwester des Sultans. Es wird eine Zusammenkunft der Liebenden in den Serailgärten vereinbart. Durch einen sonderbaren Zufall trifft Soliman hier die Racima, der er eine förmliche Liebeserklärung macht. Er wagt nämlich in der ersten Freude des Wiedersehens nicht, der vor ihm stehenden Dame in's Gesicht zu sehen, erkennt also zuerst die Racima nicht. Die Sultanin will seinen Liebesbeteuerungen glauben und ihn erhören, unter der Bedingung, dass er ihre gefürchtete Rivalin Éronime beseitigt. Auf diese Weise kommt eine Begegnung Éronimes und Solimans zustande. Mahomet überrascht sie, Soliman wird sofort ins Gefängnis geschleppt. Racima dagegen ist nicht unvorbereitet, sie hat sich bereits der Janitscharen versichert. Die meuternden Soldaten verlangen den Kopf Éronimes und die Freilassung

[1]) Paris, Octobre 1776. II. 76.

ihres eingekerkerten Lieblings Soliman. Man spricht bereits von Mahomets Enttronung und der Erhebung des jungen Bajazed.

Da erscheint plötzlich oben auf dem Balkon des Hauses Mahomet selbst und zeigt das blutige Haupt Éronimes. Dadurch, und durch das Eintreten Solimans, der, statt sich an Mahomet zu rächen, dessen Partei gegen die rebellischen Soldaten ergreift, wird die Empörung rasch beigelegt. Zum Lohne überlässt jetzt Mahomet seinem treuen Soliman die Éronime, die in Wirklichkeit noch lebt; denn Mahomet hat der empörten Menge nur den Kopf einer auf Racimas Geheiss spionierenden und deswegen von ihm niedergestossenen Sklavin gezeigt. Dem jungen Paar schenkt er noch Stadt und Herrschaft Trébizonde. Morat heiratet die Bassime, Mahomet selbst setzt seine Sieges- und Ruhmeslaufbahn fort.

Das ist im wesentlichen der Inhalt des spannend und fliessend erzählten Romans, dessen Quelle aus folgender Bemerkung der Herausgeber der Bibl. univ. ersichtlich wird: „Nous prions nos lecteurs de se rappeler que la Nouvelle d'Anne de Boulen, que nous avons extraite il y a deux mois, est racontée à la Reine Élisabeth par le Comte de Nortumberland, neveu et héritier de ce même Percy qui en est un des héros. Celle que nous publions aujourd'hui est supposée racontée par Élisabeth elle-même; aussi l'auteur a-t-il pris soin de l'écrire avec plus d'arts que les précédentes; et comme le fond en est d'ailleurs, très intéressant, nous avons eu à copier plutôt qu' à extraire; et nous n'avons apporté aucun changement considérable à la marche de l'ouvrage.

„On reconnaitra avec plaisir, dans cette Nouvelle, le beau sujet des deux tragédies de Mahomet II, la première de M. de Châteaubrun, la seconde de M. de la Noue. Mais ceux de nos lecteurs qui se rappelleront les deux pièces, remarqueront que les auteurs, soit qu'ils n' aient pas connu ce roman-ci, soit qu'ils aient préféré de suivre fidèlement l'histoire, n' ont point profité de la situation singulière que le roman présente. Il reste donc à en faire le sujet d'une nouvelle tragédie, dans laquelle on trouverait le héros turc moins barbare et plus adroit, ne sacrifiant pas à ses soldats la vie de sa maîtresse, mais seulement, son amour à sa gloire.“

Ob nun unser Roman die Quelle hätte abgeben können für Châteaubrun und La Noue, wie es hier behauptet wird, oder umgekehrt diese beiden Bühnendichter unserem Roman den Stoff lieferten, dürfte meines Erachtens mindestens fraglich sein. Ich möchte mich eher für letztere Annahme entscheiden, da wir den ersten Druck des Romans in der Bibliothèque universelle, also lange nach La Noue haben. Gordon de

Percel[1]) erwähnt in seiner sehr zuverlässigen Bibliothèque nichts von einer histoire amoureuse de Mahomet II.

Der Wert dieses Romans ist nicht gering. Die Charakterzeichnung des edlen Soliman und des hochherzigen Mahomet mit grosser Liebe durchgeführt. Nur steht uns immer die historische Gestalt gerade dieses Sultans so lebendig vor der Seele, dass wir des Zweifels nicht ledig werden können, ob an dem Hofe dieses tyrannischen Eroberers neben feilen Günstlingen auch noch Raum für solche edle Männer wie Soliman gewesen sei.

Im übrigen erinnert uns manches an die Oper von Hinrich Hinsch, vor allem die eifersüchtige Sultansgattin Racima, ferner die Verlegung des Kriegsschauplatzes nach Negropont; manches andere wieder an spätere Versionen. so die Balkonszene, in der Mahomet der empörten Soldateska Éronimes Kopf zeigt, an François Coppées schönes Gedicht, nur dass Coppée den Sultan das Haupt der wirklichen Irene zeigen lässt, während in dem Roman die Soldaten getäuscht werden.

Von Lenglet du Fresnoy werden in der „Bibliothèque des romans" Amsterdam 1734 II, 123 ff. noch folgende drei Romane angeführt: 1. La vie et les aventures de Zizime, fils de Mahomet II, Empereur des Turcs, in 12° Paris 1722, 1724; 2. Les aventures du prince Jakaia, ou le triomphe de l'amour sur l'ambition. Paris 1731. 2 vols; und 3. Histoire Neguopontique, contenant la vie et les amours d'Alexandre Castirot, arrière-neveu de Scanderbeg et d'Olympe, la belle Grecque de la maison des Paleologues, tirée des Manuscrits d'Octavio Finelli et traduite par Jean Baudouin. Paris 1631 in 8°, in 12° Paris 1731. Ob sie aber die gleiche oder sonst ähnliche Geschichten behandeln, konnte ich nicht ermitteln, da diese Werke mir bis jetzt noch nicht zugänglich waren.

München.

(Schluss folgt.)

[1]) Gordon de Percel (Lenglet du Fresnoy): Bibliothèque des romans avec des remarques critiques sur leur choix et leurs différentes éditions. Amsterdam 1734.

Ein mingrelisches Siegfriedsmärchen.

Von

Wolfgang Golther.

Herr Dozent Dr. Axel Olrik in Kopenhagen machte mich auf ein mingrelisches Märchen (Georgian folk tales translated by Marjory Wardrop, London, Nutt 1894, Grimm library Nr. 1, S. 132 ff.) aufmerksam, das mit dem Verhältnis Gunthers und Siegfrieds zu Brünhild im Nibelungenlied Verwandtschaft zeigt. Sanartia, ein Königssohn verbrachte 30 Jahre im Bauche eines grossen Fisches. Endlich befreite er sich aus seinem Gefängnis, indem er den Leib des Ungeheuers aufschnitt und ans Land heraustrat.

Just then there passed a prince, on his way to marry a maiden, and he saw the other prince coming out of the fish. The prince who was going to seek his bride, sent a man to the youth to ask him to make way, for he was sitting in the road, and there was no other road for horsemen. But Sanartia would not move. Then the prince himself rode up and asked: „who art thou?“ Sanartia told him the name of the king, his father. Then the prince invited him, saying: „I go to marry a wife; ride withe me“. Sanartia agreed, and they went together to the appointed place.

When they came near, they sent on a man to the king, who was master of the country, asking him to give his daughter in marriage to the prince. The king agreed, and sent to say: „if the prince succeeds in performing two exploits, I shall fulfil his wish. But to do these deeds is both hard and perilous: the princess throws a great lump of lead as far as a gun will carry a bullet, the suitor must throw it back again to the place where the princess is standing“. The suitor for the maiden's hand sent and said: „I will do this“.

He went and stood in the place the maiden pointed out to him. She threw a piece of lead which fell at the place where the prince stood;

he was not only unable to throw the lead, but could not even lift it from the ground; then his comrade, the other prince, Sanartia, took up the lead and threw it for him. The piece of lead went much farther than the maiden had thrown it.

This exploit having been performed, the prince had another to do: mistaking Sanartia for the suitor, they took him to a wilderness where there was a castle, and in it dwelt Ocho-Kochi. They opened the door of the castle, and let in the prince, saying: „This Ocho-Kochi will kill the young man". He spent that night in the castle. — Natürlich besiegt Sanartia den in der Nacht anschleichenden Waldmann Ocho-Kochi, und stellt ihn als Wächter vor die Burg. Am andern Morgen sieht zuerst der Vezier, dann der König selber nach.

The king said to Ocho-Kochi: „open the door to me". But Ocho-Kochi replied: „master will kill me". Just then, Sanartia awoke, and said to Ocho-Kochi: „open the door for him". He immediatety opened the door, and let in the king. Then the king and Sanartia went away together. The king wished to marry him to his daughter, but Sanartia went away secretly; he dressed the prince, his companion, in his clothes, and sent him in his place to the king; as soon as he arrived he was wedded to the princess. Afterwards Sanartia visited him as a friend.

If they had known that Sarnatia had performed these exploits they would not have given the princes to the other prince. But a handmaiden at the court found out the secret somehow, that Sanartia had done the deeds, and the princess's husband had done nothing. One evening the handmaiden told the princess how Sanartia had cheated her and married to another man; she was angry, and that same night, after Sanartia had lain down to sleep, she went and cut off his leg at the knee.

Sanartia starb nicht an der Wunde, sondern ging in ein andres Land, wo er durch die Hilfe eines Dämons völlig geheilt ward. Dann kehrte er zurück, wo inzwischen sein Freund, der Königssohn zum Schweinehirten erniedrigt worden war. Sanartia verhalf ihm wieder zu vollen Ehren. Darauf nahm er Abschied und zog in seine Heimat.

Die Uebereinstimmung dieses Märchens mit dem Nibelungenlied geht ziemlich weit. Im Märchen entstanden aber durch Verschiebungen Unklarheiten und Abweichungen. Sanartia gleicht darin Siegfried, dass er für seinen Freund, offenbar in Verkleidung, die allerdings ungeschickter Weise erst nach dem Abenteuer mit Ocho-Kochi erwähnt wird, die starke Braut im Wettkampf besiegt. Mit dem Bleiklumpen ist der Steinwurf

im Nibelungenliede zu vergleichen. Zugleich erinnert die Angabe, dass der Freier den Klumpen von der Fallstelle zum Standort der Königstochter zurückschleudern muss, an den Speerwechsel des Liedes. Wenn im Bleiklumpen des Märchens Stein und Speer des Nibelungenliedes vereint scheinen, so fehlt dagegen völlig der Sprung. Im Wettwurf wird die Jungfrau eigentlich besiegt und gewonnen wie Brünhild in den Kampfspielen. Die Geschichte mit Ochu-Kochi steht ohne inneren Zusammenhang mit der Bezwingung der Maid. Sie erinnert übrigens an Siegfrieds Kämpfe mit dem Riesen und Alberich im Nibelungenland, wovon das Nibelungenlied unmittelbar im Anschluss an die Wettkämpfe berichtet. Dass der Trug durch ein Weib aufkommt und die getäuschte Frau an Sanartia Rache nimmt, gemahnt ebenso an den Inhalt des Liedes. Aber das Märchen weiss nichts von der eigentlichen Stellung der Frau, die den Trug aufdeckt, auch nichts vom tötlichen Ausgang des Racheplanes. Ich glaube, den Grund hiefür in einer ungeschickten Verschiebung der Motive zu erkennen. Siegfried muss Gunther zweimal helfen, im Wettkampf und hernach im Brautgemach. Ebenso gewinnt Sanartia nicht bloss die Maid im Wettspiel, er zwingt sie auch später, den von ihr verstossenen und erniedrigten Gatten zu vollen Ehren anzunehmen. Die tragische Geschichte von Siegfried und Gunther scheint also durch Verschiebung, Aenderung und Tilgung wesentlicher Züge zum harmlosen Märchen umgewandelt zu sein.

Nach S. IX. der Einleitung sind die mingrelischen Märchen aus A. A. Tsagarelis mingrelskie etyudy, Petersburg 1880 übersetzt. Tsagareli sammelte in den Jahren 1876/9 in Mingrelien. Wardrop behauptet ferner S. X, die Vergleichungspunkte zwischen diesen kaukasischen Märchen und den ‚russian folk tales‘ von Ralston seien so zahlreich, dass er sie gar nicht besonders vermerkt habe. Ralstons Buch ist mir nicht zugänglich. Ich weiss also nicht, ob der mingrelische Sanartia ein russisches Seitenstück hat. Um zu sicheren Ergebnissen zu gelangen, wären Parallelen zu Sanartia sehr wünschenswert.

Wie verhält sich nun das mingrelische Märchen zum Nibelungenlied? Sowol in die alte Siegfriedsage wie ins mittelhochdeutsche Gedicht bezw. dessen nächste Vorläufer sind Märchenzüge eingedrungen. Ich erinnere nur an die Aufteilung des Hortes durch Siegfried im Nibelungenlied. Die Kampfspiele gehören der mittelhochdeutschen Dichtung zu eigen und sind ritterlicher Sitte gemäss. Seitenstücke hiezu sind meines Wissens in andern Gedichten noch nicht nachgewiesen. Die Vermutung liegt nahe, dass im mingrelischen Märchen die gesuchte vergleichbare Stelle

sich darbietet. Sofern sie selbständig ist, würde sie die Kampfspiele als einen in die Siegfriedsage aufgenommenen Märchenzug erweisen. Der weitentfernte Fundort wird manchem Vertreter der Volkskunde als sicherer Beweis unverdächtiger Echtheit und Selbständigkeit gelten. Mir aber scheint die Sache doch zweifelhaft. Nicht blos die Kampfspiele sondern auch die weiteren Ereignisse des Sanartiamärchens erinnern ans Nibelungenlied, nur dass im Märchen die Vorgänge verwirrt und unvollkommen berichtet sind, während im Nibelungenlied die Handlung verständlich verläuft. Dürfen wir das Märchen nach dem Nibelungenlied umordnen und ergänzen, so ergäbe sich ziemliche Uebereinstimmung der handelnden Hauptpersonen (Siegfried, Gunther, Brünhild, Kriemhild) in ihren wechselseitigen Beziehungen von der Brautwerbung um Brünhild bis zu Siegfrieds Tod (Sanartias Verwundung durch die über den Trug aufgeklärte Königstochter). Hagen fehlt im Sanartia völlig, von Kriemhild gewahren wir nur noch eine schwache Spur. Mit dem Verschwinden oder Zurücktreten der letzteren, mit dem Fehlen des zweiten Teils, der Nibelunge Not, war aber Hagen überflüssig oder wenigstens entbehrlich. Vielleicht möchte jemand die allgemeine Märchenformel auf den Sanartia begründen: ein Jüngling wirbt um eine Maid, die nur im Kampfspiel bezwungen und gewonnen werden kann. Da der junge Mann unfähig ist, den schweren Stein zu werfen, hilft ihm sein starker Freund, der in Verkleidung die Aufgabe löst. So kommt der Jüngling durch Freundes Hilfe zu einer Frau. Und nochmals hilft der Freund, als die junge Frau den Gatten erniedrigt. Vom Betrug unterrichtet rächt sich endlich das Weib an Leib und Leben des Helfers. Diese ‚Formel‘ kommt ohne Hagen und Kriemhild aus und ist also älter als die älteste Fassung der Siegfriedsage, wovon Hagen und Kriemhild unzertrennlich sind. Trat aber einmal etwa die verräterische ‚handmaiden‘ mehr hervor, so würden die allgemeinen Züge der Formel schon erheblich individualisiert. Sollte also hier das bisher verborgene Märchenvorbild des wichtigsten Hauptteiles der mittelhochdeutschen Siegfriedsage plötzlich im fernen Kaukasus auftauchen? Dasselbe Märchen mochte dereinst auch im Westen, in Deutschland vorkommen und dort in die Heldensage eingehen. Oder sind die Aehnlichkeiten zwischen Sanartia und Siegfried rein zufällig, besteht weder mittelbarer noch unmittelbarer Zusammenhang? Die Aehnlichkeit ist meines Erachtens zu gross und reicht zu weit, um als blosser Zufall aufgefasst zu werden. Mir aber scheint das Sanartiamärchen ein Niederschlag des Nibelungenliedes zu sein. Eine gemeinsame auf der mündlichen Ueberlieferung des Mittelalters beruhende Urquelle scheint

mir wenig glaublich. Schwerlich hätte sich das Gefüge der Handlung in der blossen mündlichen Sage so lange zu halten vermocht. Die Umstellungen, Abstriche und Zusätze erklären sich dadurch, dass die Umrisse der Erzählung des Nibelungenliedes in die Märchendichtung übergingen. Natürlich geht der Zusammenhang mit der litterarischen Quelle sofort verloren. Die neue völlig verschiedene Umgebung bewirkt einschneidende Veränderungen. Somit halte ich auch das mingrelische Märchen für ein ganz junges Erzeugnis unserer Zeit. Die allgemeine Teilnahme musste sich in Deutschland dem Nibelungenliede erst zugewandt haben, ehe ein Stück daraus in die mündliche Volkssage eindrang. Man erwäge aber die unzähligen Uebersetzungen und Inhaltsangaben, die den Stoff des Nibelungenliedes den weitesten Kreisen bekannt machten. Ich weiss allerdings nicht das geringste über die vermutlichen Zwischenstufen zwischen Sanartia und Nibelungenlied anzugeben. Zarncke erwähnt eine einzige russische Uebertragung des Nibelungenliedes von Stassulewicz Petersburg 1863/5. Vielleicht ist russische Vermittlung anzunehmen. Doch wer kann heutzutage ohne sicheren Anhalt eine bestimmte Vorlage für die aus zahllosen und unberechenbaren Quellen schöpfende mündliche Volksüberlieferung angeben? Nur dass dem Sanartiamärchen ein deutsches vorausliegt, möchte ich bezweifeln. Gerade dort, wo das Nibelungenlied unbekannt war, konnte der durch irgendwelchen Zufall hingewehte Sageninhalt weit eher zum Märchen sich umbilden als auf deutschem Boden, wo die Kenntnis des Originales einer weiteren mündlichen Fortpflanzung des Inhalts hemmend sein musste. Dem Sanartiamärchen wäre wol nur dann selbständiger Wert beizumessen, wenn es sich als so alt erwiese, dass die Herkunft vom Nibelungenliede dadurch vollständig ausgeschlossen bliebe. Bereits ein nur 100 Jahre altes Sanartiamärchen würde seine Selbständigkeit genügend erhärten. Denn aus der mündlichen oder handschriftlichen Ueberlieferung des Mittelalters wäre ein mingrelischer Ableger durchaus unwahrscheinlich.

Rostock.

Internationale Tabakspoesie.

Von

Arthur Kopp.

„Die Allerneueste Art, zur reinen und galanten Poesie zu gelangen", jenes an launigen Ausdrücken und Einfällen so reiche Lehrbuch der Poetik, das Hunolds (Menantes) Namen führt, aber zum grösseren Teil auf des jugendlichen Neumeister Vorlesungen zurückgeht, enthält unter manchen andern Kuriositäten auch folgendes Sonett (1717, 1722, S. 242).

Und wärest du Nicot auch gleich kein Edelmann,
So muss die alte Welt dir doch den Titul gönnen.
Du lehrest sie zuerst den edlen Toback kennen,
Das Kraut der edlen Welt, dem gar nichts gleichen kan.

Lass seyn, du stehest nicht dem Frauenzimmer an,
So wird das Manns-Volck doch dich ihren Abgott nennen,
Dem täglich weit und breit viel tausend Opfer brennen,
Ja, dir wird selbst der Mund zum Tempel auffgethan.

Da raucht dein Heiligthum. Nur dieses ist nicht gut,
Dass du ein Frantzmann bist und nicht ein Teutsches Blut.
Damit der Toback auch, als wie die Druckerey
Und wie das Pulver ist, ein Ruhm der Teutschen sey.
Inzwischen machest du doch eine Wunderthat,
Dass Franckreich auch einmahl was guts gestifftet hat.

Es ist dieses nicht das einzige Sonett zur Verherrlichung des Tabaks aus jener Zeit. In einer Zeit, die an höherem Lebensinhalt, an wahrem Gehalt für Geist, Gemüt und Einbildungskraft sehr arm war, wo in den öden Fluten trostloser Gelegenheitsreimerei kein gesunder Keim und Kern Wurzel fassen konnte, in einer Zeit, wo würdigere Stoffe den Dichtern fehlten, war das in den Jahrzehnten nach dem dreissigjährigen Kriege in Deutschland allgemein beliebt gewordene Wunderkraut aus der neuen Welt noch lange nicht der schlechteste Stoff zu Gedichten, und so trieb die

Tabakspoesie längere Zeit üppige Schösslinge. Wenn man die Gedichtsammlungen aus der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts durchblättert und von dem ewigen Einerlei der Glückwunsch- und Ehrengedichte gelangweilt, von den süsslichen, schwülstigen, dabei meist unmenschlich zotigen Liebesliedern angewidert, von dem ganzen Wust geschrobener, erzwungener Massenreimerei abgespannt und ermüdet, den Vertretern solcher Kunstübung ewige Vergessenheit anwünschen möchte, dann fühlte man sich schon erfrischt, wenn man in Ermangelung eines Besseren einmal auf etwas so Eigenartiges, wie ein Tabaksgedicht stösst.

So mag auch in der Wüste, welche des Hofdichters von König Gedichte bilden, dem nach etwas Grünem sich sehnenden Auge des müden Wanderers ein ihm begegnendes Stück aus dem Gebiete der Tabakspoesie als Oase erscheinen. Königs Gedichte, erschienen 1745, bieten S. 316 ein „Sinngedicht, auf einen Tabackraucher. Aus dem Französ. übers.“:

Hier, wo icb beym Camin auf einem Holzbund sitze,
Wo meine rechte Hand die leicbte Pfeiffe hält,
Wann icb das schwere Haupt durch meine linke stütze,
Hab icb mir oft betrübt mein Schicksal vorgestellt,
Mein Schicksal, und zugleich aucb seine Grausamkeiten,
Docb, eb ichs recht bedacht, stellt sich die Hoffnung ein,
Die will von einem Tag zum andern micb verleiteu,
Und spricht: Dein Glücke wird wohl künftig besser seyn.
Da rückt die Schmeichlerin mich Aermsten von der Erden,
Kein Kayser ist so gross als ich in meinem Sinn;
Jedoch, kaum kan diess Kraut zu leichter Ascbe werden,
So find ich, dass ich noch im alten Stande bin.
Nein, wiederhohl ich dann, indem ich micb erhebe,
Ich merke, dass sich hier kein Unterscbeid befind,
Ob ich Taback geschmaucht, ob ich in Hoffnung lebe,
Denn eines ist nur Raucb, das andre nichts als Wind.

Dasselbe französische Gedicht war schon vor König in's Deutsche übertragen worden durch Christian Gryphius (Poet. Wälder, 1. Th. 3. Aufl. 1718, S. 761):

Der Toback-Schmäucher (Aus dem Frantzösiscben des St. Amaud).

Ich lehn' an den Camin den abgekränckten Leib,
Toback und Pfeiffen sind mein bester Zeitvertreib,
Mein Geist empöret sich, mir zittern alle Glieder,
Ich schlage das Gesicht bestürtzt zur Erden nieder,
Und dencke, wie das Glück so grausam mit mir spielt,
Indem es seinen Muth an mir Betrübten küblt,

Und mich wie einen Ball der Welt vor Augen stellet,
Der bald gen Himmel steigt, bald zu der Erden fället.
Die Hoffnung, welche mich stets auf den Morgen weist,
Erfrischet offtermals den fast erstorbnen Geist,
Und macht, dass ich den Pracht des Kayserthums verachte,
Indem ich höchst-behertzt nach etwas bessers trachte;
So bald ich aber nur die Pfeiffen angesteckt,
So wird mein Hoffen auch mit Rauch und Dampff bedeckt,
Ich fluche meinem Glück, das mich so sehr verletzet,
Und aus dem süssen Wahn in erstes Leid versetzet.
Gewiss, ich spühre wohl, wer sich mit Hoffnung nährt,
Und Sinnen und Verstand mit dem Toback beschwehrt,
Ist beyderseits berückt, und wird gewiss empfinden,
Er speise seinen Leib mit Rauch, den Geist mit Winden.

Stellt man diesen langatmigen Uebertragungen[1]) das französische Vorbild zur Seite, so hebt dieses in seiner knappen Fassung, in seiner schönen Abrundung sich vor jenen plumpen Versuchen unsrer deutschen Nachstammler als ein kleines Zierstück heraus. Unter dem Namen des Saint-Amant, der 1594—1661 lebte, kennt man (Oeuvres cpl. I, 1865, S. 182) folgendes Sonett:

Assis sur un fagot, une pipe à la main,
Tristement accoudé contre une cheminée,
Les yeux fixes vers terre, et l'ame mutinée,
Je songe aux cruautés de mon sort inhumain.

L'espoir, qui me remet du jour au lendemain,
Essaye à gaigner temps sur ma peine obstinée,
Et, me venant promettre une autre destinée,
Me fait monter plus haut qu'un empereur romain.

Mais à peine cette herbe est-elle mise en cendre,
Qu'en mon premior estat il me convient descendre,
Et passer mes ennuis à redire souvent:

Non, je ne trouve point beaucoup de difference
De prendre du tabac à vivre d'esperance,
Car l'un n'est que fumée, et l'autre n'est que vent.

Nur schade, dass das niedliche Gedichtchen doch nicht dem Kopfe des Franzosen entstammt, sondern aus dem Englischen entlehnt und gerade in den Anfangszeilen durch geschmacklose Häufung oder vielleicht auch Missverständnis des St. Amand arg verunstaltet ist. Nur aus der Nichtbeachtung, die naturgemäss dieser niedersten Schicht der Dicht-

[1]) Am knappsten hält sich eine Verdeutschung des Gedichts von Heinr. Wilh. v. Logau u. Altendorf, Poetisches Vergnügen, 1737, S. 145: „Le Fumeur melancholique. Sonnet. So setz' ich mich aufs Holtz, ein Pfeiffgen in der Hand . . .“ 14 Zeilen.

kunst anhaftet, lässt es sich erklären, dass bisher weder ein deutscher, noch ein französischer, noch auch ein englischer Schriftsteller diese Tatsachen bemerkt zu haben scheint. Von Sir Robert Aytoun, geboren 1570, gestorben 1638 (Poems ed. by Ch. Roger 1844, S. 53; Abbots f. Series of the Scottish Poets . . . Scott. Poetry of the XVII. cent. 1895, S. 33) giebt es ein Sonett:

On tobacco.

Forsaken of all comforts but these two,
My faggot and my pipe, I sit and muse
On all my crosses, and almost accuse
The Heav'ns for dealing witb me as they do.
Then Hope steps in, and with a smiling brow
Such cheerful expectations doth infuse
As makes me think ere long I cannot choose
But be some grandee, whatsoe'er I'm now.
But having spent my pipe, I then perceive
That hopes and dreams are cousins — both deceive.
Then mark I this conclusion in my mind,
It's all one thing — both tend into one scope —
To live upon Tobacco and on Hope,
The one's but smoke, the other is but wind.

Leider hat Aytoun in den ersten Zeilen das Bild nicht mit vollkommener Klarheit ausgemalt, die Sachlage nicht ganz unzweideutig dargestellt und so vielleicht selbst schiefen Auffassungen Vorschub geleistet. Nach einer launigen Auslegung findet der englische Dichter in kummervollen Stunden Trost bei seinen beiden Pfeifen, dem Musikinstrument und dem Rauchinstrument, bald bei der Faggotpfeife, bald bei der Tabakspfeife, mit der einen wie mit der andern bläst er auf alles. Zum Unglück heisst aber das unselige „faggot" des Engländers im Französischen meist Reisigbündel, wie auch im Englischen, und da der englische Dichter ausdrücklich sagt, dass er bei seinen Betrachtungen sitzt und nicht steht oder herumläuft, so setzt St. Amant, statt Fagot zu blasen, sich auf einen Holzstoss, und König thut desgleichen, während Gryphius, wie durch eine innere Stimme gewarnt, jedenfalls von richtigem Gefühl geleitet, das „Assis sur un fagot" verdächtig fand, vielleicht weil ihm zunächst bei den französischen Worten die Vorstellung auf einem Fagot zu sitzen sich aufdrängte, was ihm aber etwas kitzlich erscheinen mochte. Vielen aber mag der Dichter als Trübsal blasender Fagotist eine gar zu lächerliche Figur machen; es erscheint wol anheimelnder und liegt vielleicht auch dem Wortlaut näher, sich den Dichter vorzustellen, wie er beim Kamin in die lodernde Flamme des

Reisigs starrt und dabei seinen Träumereien und Gedanken nachhängt. Wenn er aber noch obendrein, wie St. Amant, auf einem Holzstoss oder Reisigbündel sitzen soll, so ist das jedenfalls des Guten ein wenig zu viel, und man weiss erst recht nicht, in welcher Stellung sich der Unglücksmensch eigentlich befindet. —

Viel bedeutsamer als das Aytouu'sche Gedicht auf den Tabak ist ein anderes, demselben nach Form und Inhalt verwandtes, von dem gesagt werden darf, dass es eine gewisse Rolle in der Weltlitteratur gespielt habe. „Des Freyherrn von Caniz Gedichte“ (1727, S. 158, 159) enthalten nebeneinandergestellt französischen Text und deutsche Uebertragung.

Sur le Tabac par Monsieur Lombard.

Doux charme de ma solitude,
  Fnmante pipe, ardent fonrneau,
Qui hannis mon inquiétnde,
  Et qni me purges le cerveau.
Tahac, dont mon ame est ravie,
  Lorsqu' aussi vite qu'un éclair
  Je te vois dissiper en l'air;
Je vois l'image de ma vie.
  Tu rémets dans mon souvenir
  Ce qu'un jour je dois dévenir
N'étant qu'une cendre allnmée;
  Et visiblement j'apperçois,
Quand des yeux je suis ta fumée,
  Qu'il me faut finir, comme toi.

Der Taback.

Aus dem Frantzösischen des Herrn Lombard, ehmahligen Predigers zu Middelburg.

  Du Lahsal meiner stillen Ruh,
Dn lieblich-rauchend Pfeiffgen dn;
Das, wie ein kleiner Ofen, glüet,
Das mein Gehirn von Flüssen leert,
Und, wenn ein Kummer mich beschwehrt,
Ihn unvermerckt vom Hertzen ziehet.
  Taback, der meinen Geist erfrent,
Seh ich schnell deinen Rauch verschwinden,
So kan ich hier zu gleicher Zeit
Ein Bildniss meines Lebens finden.
  Du giehst mir deutlich zu verstehen,
Da ich nur Asche, die nooh glimmt,
Was für ein End einst mir hestimmt.
Und folgt mein Ange deinem Rauch,
So merck ich sichtbar, dass ich auch
  Dereinst selbst muss, wie du, vergehen.

Das französische Gedichtchen fand, wahrscheinlich wegen seiner moralisierenden Tendenz, seiner erbaulich-beschaulichen Nutzanwendung auf die Nichtigkeit des menschlichen Lebens, bei den deutschen Dichtern solchen Anklang, dass ein förmlicher Wetteifer entbrannte, dasselbe durch Uebersetzung dem geistigen Besitzstande unseres Volkes einzuverleiben. Schwerlich lässt sich für andre Stücke von grösserem Umfang und gewichtigerem Inhalt nachweisen, dass sie jemals auf ähnliche Weise als Prüfstein der Uebersetzungskunst gegolten haben.

Zunächst ist zu nennen die „Curieuse Bibliothec, Oder Fortsetzung der Monatlichen Unterredungen . . . vormahls heraus gegeben . . . durch W. E. Tentzeln" . . . 1704. Hier findet sich S. 413—24 eine Besprechung der Schrift „P. Burmanni Oratio funebris in obitum . . . J. G. Graevii . . . CIↃ IↃCC III" . . . Zum Schluss dieser Besprechung und zugleich des ganzen Teils heisst es S. 424:

Sonnet auff den Toback, dessen Herr Graevius ein grosser Liebhaber gewesen. Doux charme de ma solitude . . . (14 Zeilen, mit beträchtlichen Abweichungen von dem bei Caniz gebotenen Texte.)

Welches ein guter Freund in eben so viel Teutsche Reime also übersetzt hat:

Du meiner Einsamkeit Ergetzen,
Geliebtes Pfeiffchen, meine Lust!
Das mir erleichtert Haupt und Brust
Und meinen Geist in Ruh kan setzen;
Toback, der mir kan Freude geben!
Wenn ich dich seh im Rauch auffgehn
Gleichwie den Blitz, so kan ich sehn
Ein wahres Bild von meinem Leben,
Da mir wird klärlich vorgestellt,
Das Ende dieser kleinen Welt,
Der mit der Seel begabten Asche,
Und mercken in verwirrter Ruh,
Dass, der ich nur nach Rauch stets hasche,
Ich ebenso vergeh' wie du.

Diese Uebersetzung ist insofern besser gelungen als diejenige des Freiherrn von Kanitz, dass sie wenigstens die Form des Sonetts innehält, die jener gesprengt hat, indem er im ersten Abschnitt statt der vier erforderlichen Zeilen deren sechs bildet. Sie fand, obschon keineswegs musterhaft, doch manchen Liebhaber.

Observationes Miscellaneae, oder Vermischte Gedanken, II, 1715. (S. 226—29 über J. G. Graevius) S. 229: „Er tranck gern Toback, darauf

hat man nachstehendes Sonnet gemachet, welches ich dem Leser aus Tentzels cur. Bibliothec mittheilen will: Du meiner Einsamkeit Ergetzen“ . . .

Auserlesene Ergötzlichkeiten Vom Tabac . . . 1715. Hier wird S. 43 zuerst der französische Text (Doux charme . . . 14 Zeilen) gegeben. Sodann heisst es S. 44: „Diese Frantzösische Verse, welche nicht zu verbessern sind, soll der sehr gelehrte Herr J. G. Graevius gemacht haben. Der gleichfalls gelehrte Herr Tenzel hat selbige folgender massen ins Teutsche übersetzet: Du meiner Einsamkeit ergötzen“ . . . Tentzels kurieuse Bibliothek nennt weder Graevius als Urheber des französischen Textes, noch Tentzel als Uebersetzer desselben. Wahrscheinlich macht sich der Verfasser der „Ergötzlichkeiten“ (Bontekoe?) hier einer starken Gedankenlosigkeit schuldig, wie es wol gleichfalls als eine solche anzusehen ist, wenn er S. 62 noch eine andre, von der vorigen verschiedene Uebersetzung der französischen Vorlage giebt, anscheinend, ohne die Zusammengehörigkeit zu merken. S. 62 findet man „Curieuse Gedanken eines Tabac-Rauchers. Du süsser Zeitvertreib der stillen Einsamkeit“ . . . 12 Zeilen.

Obschon also Graevius mit dem französischen Tabaks-Sonett anscheinend nicht das Geringste zu tun hat und sein Name zusammen damit genannt wird, nur aus dem rein äusserlichen Grunde, dass die Curieuse Bibliothec“ nach der leidigen Art solcher Sammelsurien, um das Tabaks-Sonett zur Ausfüllung der letzten Seite verwenden und an den vorhergehenden Aufsatz über Graevius anknüpfen zu können, dieses Gelehrten Liebe zum Tabak erwähnt, so galt in der Folge doch bisweilen Graevius als Verfasser des Sonetts. Dies bekundet z. B.

„Das beliebte und gelobte Kräutlein Toback“ . . . 1719. S. 78: „Dass der vortreffliche Polyhistor zu Utrecht J. G. Graevius ein sonderbarer Liebhaber des Tobacks gewesen, ist aus Muhlii Beschreibung des gelehrten Convivii, welches Anno 1692 den 18. Julii zu Goude in Holland gehalten wurde, zu ersehen . . . Graevius selbst verfertigte auf dieses von ihm so wert gehaltene Kräutlein nachstehendes Sonnet: Doux charme de ma solitude . . . welches aus Tentzels cur. Bibliotheque in denen Observat. Misc. T. II. p. 229 folgender gestalt teutsch nachzulesen ist: Du, meiner Einsamkeit Ergötzen“ . . .

Drei Uebersetzungen des „Doux charme“ hat man bereits kennen gelernt, von zweien den ganzen Wortlaut, von der dritten den Fundort. Eine vierte bieten „Herrn Hanuss von Assig . . . Gesammlete Schrifften“

. . . 1719. S. 126: Lob des Tabacks. Doux Charme de ma Solitude . . . 14 Zeilen; Du süss'ste Anmuth trüber Schmertzen . . . 14 Zeilen.

Eine fünfte Uebersetzung ist enthalten in „Satyrische Gedancken Von der Pica Nasi . . . Von Joh. Hnr. Cohausen . . . Aus d. Lateinischen . . . ins Deutsche übersetzet“ . . . 1720. S. 281: Charmante pipe, ardent fourneau . . . 12 Zeilen; Das nette Pfeiffgen lockt, es will mich fast bezaubern . . . 16 Zeilen.

Ferner stellen des Menantes Auserlesene Gedichte am Ende der ganzen Sammlung, um den zuletzt noch verfügbaren Raum nicht leer zu lassen, sondern irgendwie mit Versen auszufüllen (30. Stück 1721. S. 671, 72), französische Vorlage und deutsche Uebersetzung, letztere bereits die sechste in der Reihe der hier angeführten, neben einander: Sur le Tabac. Par un Auteur inconnu. Doux charme de ma solitude . . . Uebersetzung. Du meiner Einsamkeit beliebter Zeit-Vertreib . . . je 12 Zeilen. — Dazu kommen Trillers Poet. Betrachtungen, 3. T., 1742, S. 134: Sur le Tabac. Par Monsieur Lombard. Doux charme . . . 14 Zeilen; Gesellschaft meiner Einsamkeit . . . 14 Zeilen. — Koromandels Nebenstündiger Zeitvertreib 1747. S. 181: Die Tobacks-Pfeife, nach dem Frantzösischen. Liebreitzend süsse Lust vergnügter Einsamkeit . . . 16 Zeilen. —

Endlich ist es vergönnt, aus Weichmanns Poesie der Nieder-Sachsen (3. T., 1726, S. 334 ff.) einen ganzen Schwarm von deutschen Uebersetzungen des französischen Gedichtchens auszuheben:

J. G. Graevius. Doux charme de ma solitude . . .
Garlieb Sillem. Beliebter Einsamkeit vergnügtes Zeitvertreiben . . .
Surland. Du meiner stillen Ruh bezauberndes Vergnügen . . .
Surland. Mein Pfeifgen, das mich in der Einsamkeit erfreut . . .
Brockes. Du meiner Einsamkeit entzückendes Ergetzen . . .
Brockes. Entzückend Labsal meiner Einsamkeit . . .
Barthold Feind. Beliebte Lust in meiner Einsamkeit . . .
Krüger. Du labest mich in Einsamkeiten . . .

Erwähnt sei nur noch, dass „Die Vernünftigeu Tadlerinnen“ Gottscheds, im 2. Jahrg. 1726, S. 230 ff., eine Besprechung über diese Kraftprobe der deutschen Uebersetzungskunst bringen.

Damit aber, wenigstens, was das Gebiet des deutschen Schrifttums betrifft, genug und übergenug. Es ist gelungen, fünfzehn von einander verschiedene Uebersetzungen[1]) nachzuweisen. Für den Verfasser der

[1]) Als freiere Bearbeitungen der französischen Vorlage würden sich nennen lassen das „Sonnet auf den Knaster-Taback“ bei Hancke, Weltliche Gedichte, 1727,

französischen Vorlage wird dabei entweder gar kein Name genannt, oder teilweise Graevius, teilweise Lombard. Dass Graevius nur vermöge seltener Unachtsamkeit fälschlicherweise dazu gekommen ist, die Urheberschaft zugesprochen zu erhalten, hat sich bereits ergeben. Nicht viel besser dürfte es um die vermeintliche Urheberschaft „des Herrn Lombard, ehmaligen Predigers zu Middelburg“ stehn.

Es kann dabei nur der Lombard gemeint sein, über welchen J. ab Utrecht Dresselhuis, De waalsche gemeenten in Zeeland[1]), 1848, S. 42, 43, 50, 54, 55, Nachrichten enthält. Darnach berief der Kirchenrat von Middelburg am 24. Dezember 1684 zum ausserordentlichen dritten Prediger einen André Lombard, der früher bei der savoyischen Gemeinde in London ein Kirchenamt bekleidet hatte. Die Stadtbehörde verweigerte zunächst die Bestätigung, erteilte dieselbe sodann, aber nur unter der Bedingung, dass die welsche Gemeinde die Kosten allein trage und dass Lombard befriedigende Ausweise über sein Vorleben und seine Vorbildung beibringe. So trat er Ende Januar 1685 seinen Dienst in Middelburg an, nahm aber bereits Ende März wieder seinen Abschied, um einer Berufung nach Kopenhagen zu folgen. Doch ergab sich auch dabei nichts Dauerndes. 1687 taucht Lombard als Predikant zu Vlissingen auf. Es mag wol entweder mit seinen Kenntnissen, oder mit seinen Glaubensmeinungen nicht alles in Ordnung gewesen sein; auch scheint seine körperliche Beschaffenheit sich für den geistlichen Beruf unzulänglich erwiesen zu haben. Seit 1691 wurde er wegen grosser Schwächlichkeit durch De La Voute vertreten. Nach dessen Tode nahm er 1694 wieder seinen Dienst auf, doch wurde er schon im folgenden Jahre endgiltig entlassen. Ueber sein späteres und früheres Leben, über etwaige litterarische Neigungen und Leistungen verlautet nichts. Deshalb muss seine Urheberschaft an dem „Doux charme“ vorläufig äusserst zweifelhaft erscheinen — um so zweifelhafter, als an einer andern Stelle, und zwar von englischer Seite, eine ganz bestimmte Angabe gemacht wird.

In den „Notes and Queries“ (Ser. II, Vol. 1, 1856, S. 504) bemerkt James Knowles gelegentlich der lebhaft geführten Erörterung über den Ursprung des englischen, ungemein volkstümlichen Song on Tobacco

S. 403 (Gedichte, 1. T., 2. Aufl. 1731, S. 374), sowie gleichfalls in Sonettenform das Gedichtchen „Bey einer Pfeiffe Toback“ aus den „Deliciae poeticae ... Andere Parthie“ 1728, S. 71 u. a. m.

[1]) Die Kenntnis dieses Buches verdanke ich einer brieflichen Mitteilung des Herrn Dr. jur. B. von Bracken-Fock, Middelburg, Vorstand des seeländischen Vereins f. Kunst u. Wiss.

folgendes: Your correspondent Y. B. N. J. was probably not aware of the authorship of the very pretty sonnet on the pipe and tobacco, which he quotes from Misson, who probably himself was not aware of it. The author was Esprit de Raymond, Comte de Modène, putative father of Armand Béjart, wife of Molière. He is also author of some pleasant verses: „La peinture du pays d' Adioussias, c' est-à-dire de l' état d' Avignon,“ an epistle to a young person about to take the veil; a set of monorhymes in if, addressed to „Inizul“; and a magnificent sonnet on the crucifixion . . .

Was die Urheberschaft des Grafen de Modène betrifft, hat Knowles aus einer Quelle geschöpft, die keinen besonderes Zutrauen erweckenden Eindruck macht. Seine Quelle dafür ist offenbar das „Supplément aux diverses éditions des oeuvres de Molière ou Lettres sur la femme de Molière, et poésies du comte de Modène, son beau-père“, 1825 erschienen. Hier heisst es S. 102: Pithon-Curt (Hist. de la noblesse du comté Vénaissin, III, 21) attribue encore au comte de Modène . . . des odes et des sonnets, le tout en . . . manuscrit. Voici un de ces sonnets.

Sonnet sur le tabac.

Doux charme de ma solitude,
Charmante pipe, ardent fourneau,
Qui purges d'humeurs mon cerveau,
Et mon esprit d'inquiétude;
Tabac, dont mon ame est ravie,
Lorsque je te vois prendre (l. perdre) en l'air
Aussi promtement qu'un éclair,
Je vois l'image de ma vie;
Tu remets dans mon souvenir
Ce qu'un jour je dois devenir,
N'étant qu'une cendre animée;
Et tout enfin je m'aperçoi
Que n'étant qu'un peu de fumée,
Je passe de même que toi.

In Querards France littéraire heisst es von Pithon-Courts Buch „On lui reproche un grand nombre d'inexactitudes“. Sonst findet man genauere Angaben über Leben und Schriften des Grafen de Modène in der Nouvelle Biographie Générale. Danach lebte Esprit de Raimond de Mormoiron, comte de Modène 1608—72.

Knowles erwähnt in den Notes a. Q. a. a. O. noch Misson. Von diesem erschien 1698 (à la Haye) ein Werk „Memoires et observations faites par un voyageur en Angleterre“, woselbst S. 390—92 über den

Tabak gehandelt wird. Bei dieser Gelegenheit wird auch das in Frage stehende Gedichtchen abgedruckt. Den ganzen Wortlaut hierherzusetzen, ist überflüssig, weil sich die vollkommene Uebereinstimmung mit dem von Kanitz unter dem Namen des Lombard gebotenen ergiebt; s. oben.

On fait un trés grand usage de Tabac en Angleterre . . . le Tabac n'engendre pas seulement des Théologiens profonds, il enfante aussi des Philosophes Moraux, témoin l'espéce de sonnet que Voici.

Doux charme de ma solitude,
Fumante pipe, ardent fourneau,
Qui bannis mon inquiétude,
Et qui me purges le cerveau . . .

Das Buch Missons erschien auch in englischer Sprache (London 1719, übersetzt von J. Ozell), wobei das Tabakssonett also lautet:

Sweet smoking pipe, bright glowing stove,
Companion still of my retreat,
Thou dost my gloomy thoughts remove,
And purge my brain with gentle heat.

Tobacco, charmer of my mind,
When, like the meteor's transient gleam
Thy substance gone to air I find,
I think, alas! my life's the same.

What else but lighted dust am I?
Thou show'st me what my fate will be;
And when thy sinking ashes die,
I learn that I must end like thee.

So hat denn die Untersuchung auch in diesem Falle wieder auf englischen Boden geführt, wo die Liebhaberei des Tabaks am frühesten einwurzelte und die Tabakspoesie die frühesten, zugleich aber auch besten Blüten zeitigte. Wenn Misson, wo er über die Verbreitung des Tabaks in England spricht, das Gedicht „Doux charme" vorführt, so lässt sich doch annehmen, dass er auf seinen Reisen durch England ähnliche Wendungen und Gedanken im Volksgesange vernommen habe. Und in der Tat mutet das französische Sonett wie eine allerdings recht freie Bearbeitung des englischen Tabaksliedes an, von welchem nunmehr die Rede sein soll.

In den Notes and Queries des Jahres 1856 (II, 1, S. 115) wirft ein J. B. aus Dublin die Frage auf: Where is to be found the song, of which one verse is given in Rob Roy, chap. IX.? The chorus is

„Think of this when you take tobacco".

I believe it begins:

„Tobacco is an Indian weed“.

Zur Beantwortung dieser Frage liefen verschiedene Beiträge ein, S. 182 unter den Buchstaben B. H. C. und T. Q. C., S. 258—60 Y. B. N. J., S. 320 W. H. Husk und A. R. X., S. 378 Edward F. Rimbault und J. Bertrand Payne, S. 504 der schon erwähnte J. Knowles.

Sehr wichtig ist dabei der Beitrag Rimbaults, der schon vorher (im Jahre 1851) A Little Book of Songs and Ballads veröffentlicht und dabei auf S. 170—72 denselben Gegenstand behandelt hatte. In den Notes and Queries schreibt Rimbault:

The following version of this popular song, the earliest yet discovered, is from a MS. of the early part of the seventeenth century, in the possession of Mr. J. Payne Collier. It has the initials „G. W.“ (i. e. George Withers?) at the end. Like Milton, Whithers is said to have indulged in the luxury of smoking; and many of his evenings in Newgate (during his long imprisonment), when weary of numbering his steps, or telling the panes of glass, were solaced with „meditations over a pipe“, not without a grateful acknowledgment of God's mercy in thus wrapping up „a blessing in a weed“.

Why should we so much despise,
So good and wholesome an exercise,
As early and late to meditate:
  Thus think, and drink tobacco.

The earthen pipe so lily white,
Shows that thou art a mortal weight,
Even such, and gone with a small touch:
  Thus think, and drink tobacco.

And when the smoke ascends on high,
Think of the worldly vanity
Of worldly stuff, 'tis gone with a puff:
  Thus think, aud drink tobacco.

And when the pipe is foul within,
Think how the soul's defiled with sin,
To purge with fire it doth require:
  Thus think, and drink tobacco.

Lastly, the ashes left behind,
May daily show to move the mind,
That to ashes and dust return we must:
  Thus think, and drink tobacco.

Dieser Text des Gedichtes ist leidlich sauher, am meisten vielleicht stört die fehlerhafte Lesart in der dritten Zeile der zweiten Strophe, wo der nach Massgabe der anderen Strophen zu erwartende Binnenreim fehlt. Durch Umstellung der Worte, indem man liest „And gone even such with a small touch", entfernt man diese Unebenheit. Dies Gedicht gewann schnell eine ausserordentliche Volkstümlichkeit, im ganzen England ging es von Mund zu Mund, und, wie es bei Liedern von so ungewöhnlicher Beliebtheit und Verbreitung die mündliche Ueberlieferung meist mit sich bringt, erfuhr im Laufe der Zeit mannigfache Wandlungen und Umgestaltungen. Fast keine Niederschrift stimmt mit einer andern, und es ist in solchen Fällen überwiegend mündlicher Fortpflanzung ungemein schwer, das Ursprüngliche gegenüber späteren Aenderungen festzustellen. An dieser Stelle würde es zu weit führen, an der Hand der zahlreichen englischen Liedersammlungen, welche das Tabakslied mit teilweise recht eingehenden Erörterungen bieten, die Entwickelung desselben in allen Verzweigungen festzustellen. Damit den englischen Forschern, zumal den Folkloristen, diese lockende Aufgabe nicht vorweggenommen werde, sollen hier nur die grösstenteils bekannten, aber unübersichtlich in zahlreichen Schriften an verschiedenen Stellen zerstreuten Hauptsachen hervorgehoben werden.

Am beliebtesten wurde das Lied in der Fassung, welche sich in der prächtigen Sammlung „Wit and Mirth or Pills to purge Melancholy" 1699 ff. vorfindet. Diese Fassung lautet:

Tobacco 's but an Indian weed,
Grows green in the morn, cut down at eve,
It shows our decay,
We are but clay,
Think of this and take Tobacco.

The Pipe that is so lily-white,
Where so many take delight;
Is broke with a touch,
Man's life is such,
Think of, etc.

The Pipe that is so foul within,
Shows how Man's soul is stain'd with sin,
It does require,
To be purg'd with fire,
Think of, etc.

The Ashes that are left behind,
Does serve to put us all in mind,

That unto dust
Return we must,
Think of, etc.

The Smoak that does so high ascend
Shows you Man's life must have an end,
The Vapour's gone
Man's life is done,
Think of, etc.

Hiermit stimmt fast wörtlich die in den Notes a. Q. S. 320 von Husk zum Abdruck gebrachte „version ... from the Aviary, or Magazine of British Melody ... published (without date) some time in the latter half of the last century".

Die meisten anderen Fassungen weichen davon am stärksten in der ersten Strophe ab, während die anderen Strophen nur in der Reihenfolge und in Kleinigkeiten des Ausdrucks schwanken, in allem Wesentlichen aber Uebereinstimmung bekunden. Einige davon mögen hier Platz finden:

Notes a. Q. S. 182 T. Q. C. „old MS. common-place book"

1. The Indian weede that's withered quite,
Green at morne, cut downe at night,
Shows that like it we must decay.
Thus think ye when ye smoke tobacco.

2. The pipe, that is so lylly white ... 3. And when the pipe is foule within ... 4. And then the ashes left behind ...

Rimbault, Little Book, S. 170—72: From a broadside, with the Music, "Printed at London, 1670". It is also found in Merry Drollery Compleat, 1670 ...

1. The Indian weed witherod quite,
Grown at noon, cut down at night,
Shows thy decay all flesh is hay:
Thus think, then drink tobacco.

2. The pipe that is so lily-white ... 3. And when the smoke ascends on high ... 4. And when the pipe grows foul within ... 5. The ashes that are left behind ...

Die erste Strophe dieses selben Drucks giebt Rimbault auch in den Notes a. Queries, S. 378. Ebenda S. 378 bringt J. Bértraud Payne einen sehr ähnlichen Text aus den 1672 gedruckten Two broadsides against Tobacco, die aber auch schon Rimbault in seinem Little Book,

S. 170 erwähnt hatte. Payne sagt noch: das Gedicht „was afterwards reprinted in a Paper of Tobacco, published in 1837, and now out of print, and again in the Book of English Songs, where another version, differing again from your correspondent's, is also given". Nach dem „Paper of Tobacco" bietet auch Y. B. N. J. in den Notes a. Q. S. 260 die erste Strophe.

Einen starken Einfluss auf das Schicksal des alten schönen Tabaksliedes übte R. Erskine aus, ein Geistlicher, der 1685—1752 lebte. Dieser dichtete den ursprünglichen Text willkürlich um und verfasste dazu einen zweiten ebenfalls aus 5 Strophen bestehenden Teil, worin die schon in der ursprünglichen Anlage vorhandene beschauliche Richtung auf forciert-theologische Nutzanwendungen zugespitzt erscheint. So schwächlich und minderwertig dieser zweite nachgepfropfte Teil auch gegenüber dem ursprünglichen ausgefallen ist, so ging doch daraufhin in der mündlichen Ueberlieferung längere Zeit das Ganze als Erskine's Song.

So hielt noch Dixon Erskine für den Urheber des Ganzen. „Percy Society. Early English Poetry. Vol. XVII. Lond. 1846" enthält an zweiter Stelle „Ancient poems, ballads, and songs of the peasantry of England ... ed. by J. H. Dixon". Hier findet man S. 36—39: Smoking Spiritualized. By Ralph Erskine, V. D. M. P. I. This Indian weed, now withered quite ... 5 Strophen. P. II. Was this small plant for thee cut down ... 5 Strophen. S. 233—35: Tobacco. Tobacco 's but an Indian weed ... 6 Strophen, wovon die vierte nur eine matte Wiederholung des in der fünften Strophe ausgedrückten Gedankens giebt und sich als einen späteren Zusatz zu den ursprünglichen, sonst überlieferten 5 Strophen darstellt.

In den Notes and Queries a. a. O. S. 258 findet man abgedruckt „Meditations on Smoking. Erskine", 10 Strophen in 2 Parts, jedoch schon mit der zweifelnden Bemerkung „I forward, from the columns of The Newcastle Journal, what is evidently a modernised and diluted version of it. There are ten stanzas, divided in two parts, and the editor, who copied from Erskine's Gospel Sonnets, attributes them, as you will see, to „Erskine". At all events the subjoined appears to be a mere refacciamento". Im weitern Verfolg der Frage bringen die Notes a. Q. auf S. 320 von A. R. X. Folgendes: I beg to inform your erudite correspondent Y. B. N. J. that Erskine only claims the authorship of the second part of „Meditations on Smoking" as will be seen by the title which I transcribe from the twelfth edition of Gospel Sonnets, Kilmarnock, 1782:

„The following Poem, the Second Part of which was wrote by Mr. Erskine, is here inserted, as a proper subject of meditation to smokers of tobacco:

Smoking Spiritualized. In Two Parts; The First Part being an old Meditation upon smoking Tobacco; the Second, a new Addition to it, or Improvement of it.“ . . . . . .

R. Bell, der im Jahre 1857 die „Ancient poems“ Dixon's neu herausgab, hat in seinen Ausführungen die Ergebnisse der Umfrage in den Notes a. Q. wol berücksichtigt; doch lässt auch er die Frage nach der Urheberschaft des ursprünglichen Liedes offen. Dass G. Wither der Verfasser gewesen sei, zweifelt er an.

Eine vortreffliche Zusammenfassung aller früheren Ergebnisse und klare Uebersicht über die Schicksale des Liedes giebt W. Chappell, Popular Music of the olden times, Vol. II 563: Tobacco is an Indian weed . . .

The verse that has been written in the praise and dispraise of tobacco would, of itself, fill a volume; but, among the quantity, no piece has been more enduringly popular than the song „Tobacco is an Indian weed“. It has undergone a variety of changes (deteriorating rather than improving it), and through these it may be traced, from the reign of James I., down to the present day.

The earliest copy I have seen is in a manuscript volume of poetry transcribed during James's reign, and which was most kindly lent to me by Mr. Payne Collier. It there bears the initials of G[eorge] W[ither] . . . Wither is a very likely person to have written such a song. A courtier poet would not have sung the praises of smoking — so obnoxious to the King as to induce him to write a Counterblaste to Tobacco — but Wither despised the servility . . . It was the publication of his „Abuses stript and whipt“ which caused his committal to the Marshalsea prison. The following is Wither's song: — Why should we so much despise So good and wholesome an exercise . . . (5 Strophen, s. oben).

About 1670, we find several copies of Wither's song, but the first stanza changed in all, besides other minor variations. In „Merry Drollery Complete“, 1670, it commences „Tobacco, that is withered quite.“ On broadsides, bearing date the same year, and having the tune at the top, the first line is „The Indian weed withered quite“. The last agrees, so far, with a copy quoted by Mr. Bertrand Payne, from „Two broadsides against Tobacco“ 1672 . . .

In 1699 it appeared in its present form, in the first volume of „Pills to purge Melancholy“ and so remained until 1719, when D'Urfey became editor of that collection, and transferred it, with others, to the third.

After the „Pills“, it was printed with alterations, and the addition of a very inferior second part, by the Rev. Ralph Erskine, a minister of the Scotch Church, in his „Gospel Sonnets“. This is the „Smoking Spiritualized“ which is still in print among the ballad-vendors of Seven Dials . . .

Nach Chappell ist die Geschichte des Liedes niemals wieder selbständig dargestellt worden. Chappell hält an der Urheberschaft von George Wither fest[1]). Bedauerlich ist, dass weder er noch sonst jemand sich auseinandergesetzt hat mit einer in den Notes a. Q. von Y. B. N. J. auf S. 258 gebotenen Bemerkung, nach welcher ein andrer Dichter ähnliche Gedanken in Verse gebracht haben muss.

I would offer, from Lusus Monasterienses (p. 24, edit. 1730), the following; whether suggestive of or suggested by the lines in question, I must learn the respective dates ere giving an opinion. Dr. Aldrich, Dean of Christ Church, Oxford, was a liberal patron of the weed, and, as the following declares, had written some verses, at all events in a kindred strain:

Aldricius nobis nomen memorabile, Paeti
    Omnia qui novit commoda, sic cecinit.
Paetum mane viget, marcescit nocte, caditque:
    Primo mane viget sic homo, nocte cadit.
Ut redit in cineres incensum; mortuus omnis
    Sic redit in cineres, fitque quod ante fuit.
Quis non è tubulis discat nunc reddere fumos,
    Vivere cum doceant et benè posse mori.

Henry Aldrich lebte 1647—1710, George Wither (Wyther, Withers) 1588—1667.

In sehr fein geschliffener Form, und doch mit unverkennbaren Anklängen an das altehrwürdige, volkstümliche Tabakslied, treten dieselben Gedanken auch später noch einmal zu einem Gedicht verarbeitet auf,

[1]) Niemand hebt den gewiss auffälligen Gleichklang zwischen dem Namen des Wither und dem „withered quite“ hervor, das nach sehr frühen Fassungen in der Anfangszeile des Tabaksliedes vorkommt. Hat der Verfasser damit auf seinen Namen anspielen wollen, oder ist man wegen des gleich im Beginn des Liedes so stark sinnfälligen „withered“ überhaupt erst darauf gekommen, Wither unwillkürlich als Verfasser anzusetzen?

das niemals in weitere Kreise gedrungen ist, weil das ältere Lied schon zu fest eingewurzelt war, um sich verdrängen zu lassen, das aber wol verdient vor gänzlicher Vergessenheit bewahrt zu werden. The Gentleman's Magazine, eine reiche Fundgrube für Tabakspoesie, bietet in Vol. XV. 1745. S. 381 als die Perle unter allen übrigen Gedichten der Art folgendes:

To a Pipe of Tobacco.

Come, lovely tube, by friendship blest,
Belov'd and honour'd by the wise,
Come, fill'd with honest „Weekly's best",
And kindled from the lofty skies.

While round me clouds of inconse roll,
With guiltless joys you charm the sense,
And nobler pleasure to the soul,
In hints of moral truth, dispense.

Soon as you feel th' inlivening ray,
To dust you hasten to return;
And teach me that my earliest day
Began to give me to the urn.

But tho' thy grossor substance sink
To dust, thy purer part aspires;
This when I see, I joy to think
That oarth but half of me requires.

Liko thee myself am born to dye
Made half to rise and half to fall.
O cou'd I while my moments fly,
The bliss you give me, givo to all.

Damit dürfte es angemessen sein, den für den Tabak und seine Poesie so ausgiebigen Boden Englands zu verlassen. Der Streifzug nach den Quellen, aus denen einige deutsche Tabaksgedichte abgeleitet sein möchten, hat über Frankreich in zwei Fällen unversehens nach England geführt. Die deutschen Dichter hielten sich, bei der gänzlichen Abhängigkeit, in welcher sich damals Deutschland auf allen geistigen Gebieten von Frankreich befand, an französische Vorlagen als vermeintliche Originale, die sich nun in Wirklichkeit nur als Bearbeitungen ursprünglich englischer Erzeugnisse herausgestellt haben, und empfingen so aus zweiter Hand, was sie besser unvermittelt von ihren germanischen Vettern in England hätten erhalten können. Keiner der deutschen Versuche ist dabei über die Bedeutung einer Uebersetzungsprobe hinaus-

gekommen, keiner hat irgend welchen geistigen Einfluss geübt, keiner ist in den Volksgesang übergegangen oder ist sonst irgendwie lebendig geworden. Aber erfreulicherweise wird es nicht nötig sein, sich von dem old merry England zu verabschieden, ohne dass es gelungen wäre, im Gegensatz zu jenen toten Erzeugnissen zweiten Abgusses einen lebenskräftigen Absenker nachzuweisen, der aus den geistigen Beziehungen zwischen den beiden germanischen Nationen ohne Vermittlung der Franzosen herausgewachsen ist.

Spitta sagt in seinem vortrefflichen Aufsatz über Sperontes (Vierteljahrschr. für Musikwissensch. 1. Jahrg. 1885 S. 60 oder auch Musikgeschichtl. Aufsätze 1894 S. 212): „Mittelbar mit einem französischen Gedicht dürfte auch das Lied „So lang ich meine Tabackspfeiffe . . .“ zusammenhängen. Nämlich insofern es sicherlich entstanden ist infolge des Liedes „So offt ich meine Tobacks-Pfeiffe“, welches man aus dem grösseren Klavierbuche der Anna Magdalena Bach (1725) kennt. Sperontes schlägt von der zweiten Strophe an eine ganz andere Richtung ein, aber wer ihn beobachtet hat, weiss, dass es überhaupt seine Art war, in dieser Weise an ein Vorhandenes anzuknüpfen. Dem Lied in Anna Magdalena Bachs Klavierbuch liegt folgendes Gedicht des Pfarrers Lombard aus Middelburg zu Grunde: „Doux charme de ma solitude . . .“ Das Lied „So offt ich meine Tobacks-Pfeiffe“, wofür Spitta nur einen so vereinzelten, allerdings wol den ältesten bisher bekannt gewordenen Beleg beibringt, ist unzählige Mal gedruckt; es erfreute sich bis in die Mitte dieses Jahrhunderts hinein grosser Verbreitung im Volksgesange und wird auch jetzt noch in ländlichen Kreisen nicht selten gesungen. Es ist von dem französischen „Doux charme“ ganz unbeeinflusst, stellt sich vielmehr als eine etwas lang ausgesponnene Bearbeitung jenes alten englischen Tabaksliedes dar, das den Anstoss zu so vielen Umbildungen gegeben hat. Wenn Spitta, der das englische Original nicht kannte, die Verwandtschaft mit dem französischen „Doux charme“ herausfühlt, so liegt darin ein neuer Grund für die Annahme, dass dies französische Sonett nur als eine etwas freiere Spielart des englischen Urbildes gelten kann.

Für die deutsche Tabakspoesie ist der Tobacks-Bruder von Mich. Kautzsch von grosser Wichtigkeit. Grässe im Trésor de livres etc. Bd. IV erwähnt davon eine Ausgabe „Tobacks-Stadt 1680.“ Die Königliche Bibliothek zu Berlin besitzt vier andere Ausgaben, von denen die beiden letzten dasselbe Buch nur unter gänzlich verändertem Titel geben.

Der Politische und Lustige Tobacks-Bruder, Das ist: Sonderliche Beschreibung des Edelen Krautes des Tobacks, Darbey allerhand lustige Begebenheiten und lächerliche Historien, so sich öffters bey dem Tobacksschmauchen ereignen, der beliebten Tobacks-Zunft zu sonderbahren Gefallen, und dem Curiosen Leser zur Gemüthsergötzlichkeit mit allerhand neuersonnenen und vormahls nie in Druck herausgegangenen Tobacks-Liedern vorgestellet Von Michaël Kautzschen. Gedruckt im Jahr 1684. (Titelbild und 238 Seiten.)

Der Politische und Lustige Tobacks-Bruder . . . 1690. (Titelb. u. 213 S.)

Politische Erzehlungen Aus einer Lustigen Tobacks-Gesellschafft, Das ist: Sonderliche Beschreibung des Edlen Toback-Krauts, Darbey allerhand lustige Begebenheiten und lächerliche Historien, so sich öffters bey dem Tobacks-Schmausen ereignen, vorgestellet werden Von Tobias Langenpfeiffen. Ost-Indien, 1740. (152 S.)

Politische Erzehlungen . . . 1741. (152 S.)

Die beiden Exemplare von 1740 und 1741 weisen ausser der Jahreszahl auf dem Titelblatt keine wahrnehmbare Verschiedenheit im Druck auf, die Ausgabe von 1741 stellt also nur eine Titelauflage derjenigen von 1740 dar, und das Ganze ist weiter nichts als ein neuer Abdruck des Polit. u. Lust. Tobacks-Bruders. Die Vorlage ist im Allgemeinen möglichst wortgetreu wiederholt, bemerkenswert ist nur die Einschiebung einer neuen Liednummer im 14. Kapitel. Es ist dies eben der Urtext des von Spitta gemeinten Liedes „So oft ich meine Tobaks-Pfeife".

Im „Tobacks-Bruder" schliesst das 14. und beginnt das 15. Kapitel also: „Toback hat diese Macht und Krafft, Dass er viel fromme Menschen schafft . . . Weil sich daran ein iederman Recht seines Tods erinnern kan. — Cap. 15. Philander liess sich dis Liedlein wohlgefallen, und wurden darauff allerhand angenehme Discourse von den Toback mehr geführet . . ."

In den „Polit. Erzehlungen" heisst es zum Schluss des 14. Kapitels S. 73: „Toback hat diese Macht und Krafft, Dass er viel fromme Menschen schafft . . . Weil sich daran ein jedermann Recht seines Tods erinnern kan. Philander, als welcher ohne diss bisher durch seine Kranckheit sich der Sterblichkeit leicht erinnern konte, liess sich dieses Liedlein sehr wohlgefallen und bate dem Damon noch eines dergleichen zu singen. Worauf Damon als ein ohne diss in allen Fällen geschickter Mensch, noch diese nachfolgende Zeilen zu seiner Lauten absunge:

So offt ich meine Tobacks-Pfeiffe
Mit guten Knaster angefüllt,
Zu Lust und Zeitvertreib ergreiffe,
So ist sie mir ein Trauerbild,
Und fügt mir diese Lehre bey,
Dass ich derselben ähnlich sey.

Die Pfeiffe stammt aus Thon und Erde,
Und ich bin gleichfalls draus gemacht,
Daher ich auch zur Erden werde,
Sie fällt und bricht, eh ichs gedacht,
Mir offtmals in der Hand entzwey;
Mein Schicksahl ist auch mancherley.

Die Pfeiffe pflegt man nicht zu färben,
Sie bleibet weiss, drum sagt der Schluss:
Dass ich auch dermaleinst im Sterben
Dem Leibe nach erblassen muss.
Im Grabe werd ich endlich auch
So schwartz, wie sie, nach langen Brauch.

Wenn man die Pfeiffe angezündet,
So sieht man, dass im Augenblick
Der Rauch in freyer Lufft verschwindet,
Nichts als die Asche bleibt zurück.
So wird der Ruhm in Rauch verzehrt,
Der Leib in Staub und Erd verkehrt.

Die Pfeiffen, wenn ihr Rohr verschäumet,
Und ganz verstopfft sind, werden sie
Mit langen Bürstgen ausgeräumet;
So retten zwar die Medici
Den Leib aus mancher Kranckheits-Noth,
Und endlich folgt der bittre Tod.

Wie nun das Tobacks-Kraut behende
Durch Gluth in halbe Asche fällt,
So eilet alles Fleisch zum Ende,
Die grösste Herrlichkeit der Welt
Wird einst des strengen Schicksals Raub,
Und ich auch selbsten Asch und Staub.

Der Rauch, der Augenblicks vergehet,
Ist zwar ein Bild der schnellen Zeit,
Doch wenn er sich im Circul drehet,
So zeigt er die Beständigkeit;
So hängt an einem Augenblick
Unendlich Unglück oder Glück.

Wie offt verseh ichs bey dem Rauchen,
Denn wenn der Stopffer nicht zur Hand,
Pfleg ich die Finger zu gebrauchen,
Da denck ich, wenn ich mich verbrannt:
Ach! macht die Kohle solche Pein,
Wie heiss muss wohl die Hölle seyn.

Ich kan bey so gestalten Sachen,
Mir bey dem Toback jederzeit,
Erbauliche Gedancken machen,
Von meines Lebens Nichtigkeit,
Und rauch in stiller Ruh zu Hauss
Mein Pfeiffgen recht mit Andacht aus.

Dies Lied, bisweilen um eine Strophe vermehrt, bisweilen um einige Strophen gekürzt, fast bei jedem Druck mit Abweichungen in der Reihenfolge der Strophen und bald grösseren, bald geringeren Veränderungen des Wortlauts, findet sich oft abgedruckt in fliegenden Liederdrucken und volkstümlichen Liederheften, so mit 10 Strophen in:

Schöne Neue Lieder für lustige Brüder. 1. Das Solo-Spiel. Ich weiss ein schönes Haus ... Delitzsch ... 11. (Zwei verschiedene Drucke.)

Sechs sehr schöne Lieder. Das Erste: In meinem Schlosse ist's gar fein ... Gedruckt in diesem Jahre.

Sieben Lieder. Das Erste: Willst du dein Herz mir schenken ... Leipzig in der Solbrig'schen Buchdruckerey. F.

Der Wahrsager oder Arienfreund! Drey schöne Arien enthaltend. Die Erste: Ich komm aus dem Reich der Todten . . . Gedruckt in diesem Jahr.

In diesen Drucken ist in der Mitte eine Strophe hinzugekommen:

Wie manchem löscht die Pfeife wieder,
Wenn sie in vollem Brand erscheint,
Wie manchen legt der Tod bald nieder,
Da er's am wenigsten gemeint.
Wie mancher denkt an's End' nicht hin,
Da doch der Tod ist sein Gewinn.

Einen wesentlich bessern Text, allerdings nur 6 Strophen, enthält die „Ganz neu zusammen getragene Liebes-Rose . . . Gedruckt im Jahr, da Geld rar war. 6)". Das 56. Lied hat von den Strophen des Tobaksbruders nur die beiden ersten, die beiden letzten, und aus der Mitte die vierte und fünfte unter Ausmerzung der dritten, sechsten und siebenten Strophe. Die drei ausgelassenen Strophen sind wol die schwächsten, am wenigsten klar ausgeführten des ganzen Liedes.

In manchen Einzelheiten noch besser erscheint der auf 5 Strophen verkürzte Text in einem fliegenden Druck „Arien. 1. Es ist geschehn, sie hat gesiegt die Liebe . . . 8. Quast war ein gutes Kind. [39]" [Berlin: Littfas] . . . An sechster Stelle steht das alte Tabakslied, bestehend aus den drei ersten Strophen, der fünften und der achten. Dass die letzte Strophe fehlt, gereicht diesem Drucke nicht zum Vorteil.

Sieben Strophen, und zwar die fünf ersten, wobei die vierte mit der fünften ihre Stelle vertauscht hat, und die beiden letzten des alten Tabaksliedes bieten folgende Drucke:

Vier schöne neue Lieder. Das Erste: Der Pudel als Retter eines dreijährigen Kindes von der nahen Todesgefahr. Gerettet durch der Vorsicht Güte . . . Das Dritte: Tabacks-Lied. So oft ich meine Tabackspfeife . . . Berlin, in der Zürngiblschen Buchdruckerei. (188.)

Acht sehr schöne neue Lieder. Das Erste: Jüngling, wenn ich dich von fern erblicke . . . Das Achte: Erbauliche Gedanken eines Tabackrauchers. So oft ich meine Tabackspfeife . . . Ganz neu gedruckt.

Sieben schöne neue Lieder. Das Erste: Sind wir nicht freie Männer hier . . . Das Sechste: Erbauliche Gedanken eines Tabackrauchers. So oft ich meine Tabackspfeife . . . Frankfurt und Berlin . . . bei Trowitzsch und Sohn.

Der Vergleich des menschlichen Lebens mit dem verwehenden Rauch ist uralt, denselben nach Bekanntwerden des Tabaks auf dessen Rauch zu übertragen und die sich daran knüpfenden Gedanken dichterisch

auszuführen, lag zu nahe, als dass nicht verschiedene Dichter bei verschiedenen Völkern, unabhängig von einander, darauf hätten kommen können und tatsächlich gekommen wären. In den hier vorgeführten deutschen, französischen und englischen Versen ist aber die Aehnlichkeit des Gedankenganges eine so überraschende, die Verwandtschaft eine so offenbare, die Uebereinstimmung in allem wesentlichen eine so vollständige, dass ihre Zusammenstellung ohne viele Worte darüber genügt, um ihre Zusammengehörigkeit zu erweisen.

Die Zeiten, in denen man so inbrünstig den Tabak besang, liegen zwar noch nicht so weit zurück, liegen aber doch für den auf der Höhe der Neuzeit stehenden Gebildeten oder Gelehrten bereits in nebelhafter Ferne. Der Entwickelungsgang der Menschheit hat für die drei geistig führenden Völker, von denen hier die Rede gewesen ist, ein ungeahnt reiches Geistesleben herangebracht, ihnen so viele würdigere Stoffe und höhere Anliegen zugewiesen, dass auch die Dichtkunst des Tabaks nicht länger als Notbehelfs in Ermangelung eines Bessern bedarf und denselben so gut wie ganz aus ihrem Gebiete entfernt hat. Ohnehin hat der Tabak in der klassischen Poesie niemals Bürgerrecht besessen, er trat auch früher schon fast nur in der Dorf-, Biertisch-, Jahrmarkts- und Winkel-Dichtung wackrer Biedermänner und ehrbarer Gevattern auf. Dass aber die Tabakspoesie selbst aus dieser bescheidenen und wolberechtigten Stellung verdrängt werden konnte, daran hat auch ein Umschwung im Tabaksgewerbe wesentlichen Anteil. Der Sieg der nüchternen Zigarre über die idyllische Pfeife hat zum Niedergange der Tabakspoesie, die von jeher im wesentlichen Pfeifenpoesie war, sicher sehr viel beigetragen. Zur Pfeife, die man Jahre lang benutzte und dann für den Rest des Lebens als Zimmerschmuck verwandte, konnte man ein persönliches Verhältnis gewinnen, niemals kann das mit der Zigarre geschehn, von der nichts die Stunde des Rauchens überlebt. So haben mehrere Dichter die Pfeife, die nun als altväterisch und abgetan gelten soll, als ihre eigentliche Geliebte, als treueste Lebensgefährtin mit aller Schwärmerei eines Verliebten besungen. Ein mehrfach angewandter, höchst ergötzlicher Zug ist es, dabei scheinbar sein Liebchen zu preisen und am Schlusse zu verraten, dass man seine Tabakspfeife meint.

Ach, wie ist mir doch so bange,
Dass ich von dir scheiden soll!
O, ich liebte dich so lange,
War dir immer treu und hold . . .

So beginnt ein Gedicht, das die Täuschung, als ob es sich um ein weibliches Wesen handle, trefflich durchführt, bis es am Schlusse heisst:

Brüder, Schwestern, hört diess Eine,
Alle, die ihr's noch nicht wisst,
Dass die Holde, die ich meine,
Meine Tabakspfeife ist.

Ein anderes Gedicht von ähnlichem Inhalt beginnt:

Meiner Vielgeliebten gleich
Ist kein Mädchen in dem Reich ...

und schliesst:

Wenn man schmählich von ihr spricht,
Thu' ich, als bemerkt' ich's nicht,
Ob ich's gleich begreife;
Mag sie auch verschmähet seyn,
Sie bleibt dennoch immer mein,
Meine Tabakspfeife!

Von einem dritten und letzten lauten Anfang und Schluss:

Endlich hab' ich sie gefunden,
Die sich einzig für mich schickt,
Und in allen trüben Stunden
Treu verharrend mich beglückt ...

Fest hängt sie an meinem Munde —
Ach! in deinen Fesseln frei,
Bleib' ich bis zur letzten Stunde,
Liebe Pfeife, dir getreu.

Berlin.

Neue Mitteilungen.

Alsatica.

Von

Hugo Holstein.

Auf den nachfolgenden Blättern gebe ich einige auf Strassburg und das Kloster Hugshofen bezügliche urkundliche Stücke, die dem Wimpfeling-Codex der Universitäts-Bibliothek zu Upsala Nr. 687 entnommen sind.

1.

Albertus Magnus weiht den Altar der h. Columba in Jung-St. Peter zu Strassburg. 1268.

Anno MCCLXVIII. Albertus magnus Argentoraci in ede diui Petri Junioris dedicauit altare s. Columbe eo tempore quo Clemens eius nominis quartus pontifex maximus anno pontificatus sui tertio floruit.

Cod. Upsal. f. 144.

Albertus Magnus wurde, nachdem ihn Papst Urban IV. auf seine Bitte des Regensburger Bischofsamtes enthoben hatte, wiederholt mit dem ehrenvollen Auftrage betraut, Kirchen und Altäre festlich einzuweihen. In solcher Absicht unternommene Wanderungen führten ihn nach Constanz, Basel, Strassburg, Colmar, Antwerpen, Utrecht und Mastricht.

v. Hertling, Allg. Deutsche Biographie 1, 188.

2.

Schreiben der Herzogin und des Herzogs von Mailand an die von Zürich vom 27. November 1478 nebst Peter Schotts von Strassburg deutscher Uebersetzung.

Nachdem dem blutigen Schreckensregimente des Herzogs von Mailand Galeazzo Maria zu Weihnachten 1476 durch Ermordung des Wüterichs ein Ende gemacht war, folgte des Ermordeten Sohn Giovanni Galeazzo als Herzog unter der Vormundschaft seiner Mutter Bona, einer Schwester des Herzogs Amadeus VIII. von Savoyen und einer Verwandten Ludwigs XI. von Frankreich[1]). Ein Jahr nach Antritt der Regierung wurde der Herzog mit den Eidgenossen, nicht ohne Anstiften des Papstes Sixtus IV., in eine Fehde verwickelt. Sie hatten in einem Schreiben vom 19. November 1478 den Krieg erklärt, worauf am 27. November die Antwort des Herzogs auf die Absage derer von Zürich erfolgte. Nun zogen die Eidgenossen über den Gotthard in das Livinertal. Unter Führung des Ritters Waldmann, des Züricher Bürgermeisters, wurde Bellenz belagert. Nach dem Abzuge des Heeres aber im Winter erkämpfte die eidgenössische, 600 Mann starke Besatzung von Gioeorno einen Sieg über die Lombarden, die mit 14 000 Mann den festen Posten erstürmen wollten, und jagte den Feind über den mit Eis bedeckten Bergweg hinab in die Flucht. Unter Vermittelung des Königs von Frankreich kam nachher der Friede zu stande und Pfingsten 1479 wurde er ausgerufen[2]).

Der lateinische Text des herzoglichen Schreibens findet sich im Cod. Upsal. f. 257. Eine Abschrift bewahrt auch das Staatsarchiv zu Zürich (Akten Mailand A 211, 1). Die betreffenden Abweichungen der Züricher Vorlage gebe ich in der Anmerkung.

Bona et Joannes Galeacius Maria Sfortiae Vicecomites, duces Mediolani etc. Papie Anglerieque Comites ac Janne et Cremone domini gubernatori et populo opidi[3]) Thuricensis. Per litteras vestras datas die Jouis post sanctum Othmarum[4]) indixistis nobis bellum, utpote requisiti ab Vraniensibus sociis vestris, mortes hominum, depredaciones, incendia, diruptiones castellorum, agrorum et villarum depopulaciones et omne malum quod poteritis comminantes. Profecto ut motus bellorum, quos Vranienses in nos moliti sunt, sine ulla racione siue iusticia, quin pocius contra federa nostra, ius iurandum ac diuina et humana iura, processerunt, ita et hec vestra denunciacio belli admiracionem nobis attulit, quippe quod putauimus[5]) vos qui urbem non Alpes incolitis racione viuere et

[1]) Prutz, Staatengeschichte des Abendlandes im Mittelalter. Bd. 2, Berlin 1857, S. 808.

[2]) Bluntschli, Geschichte der Republik Zürich. Zürich 1856. II, 7.

[3]) ciuitatis [4]) post festum sancti Othmari [5]) quia putabamus

ut cultu ita et moribus [1] his prestare qui ab humanitate absunt. Sed hec nostra opinio nos [2] admodum fefellit, quod videmus vos eodem appetitu duci quo Vranienses. Quid est quod de nobis merito conqueri ualeatis aut que iniuria a nobis subditis uel mercatoribus [3] vestris illata est, nisi fortasse quod nimium arbitrium [4] nimiasque [5] amplas immunitates [6] et [7] quas nequaquam debuissemus, etiam [8] cum iactura maxima vectigalium et intratarum [9] nostrarum et nostrorum subditorum [10] vobis indulsimus? Nihil est [11] profecto, nihil [12] nisi ceca [13] quedam et auara cupiditas desideriumque et fames rerum alienarum. Quod speramus vos fallet, primum enim iusticia pro nobis militat quam fouere [14] immortalis et [15] optimus deus iuuareque [16] semper consueuit viduasque et pupillos protegere. Habemus deinde [17] vires [18] non vestris et Vraniensium [19] inferiores, immo vero [20] gentibus et neruis belli multo [21] maiores, nec timemus quod ligas iactetis, cum et [22] ligas et [23] societates amiciciasque potentissinas habeamus, que nobis quandocunque [24] opus foret [25] presidio essent [26]. Scitote igitur nos constanti animo ad utrum [27] malueritis, pacem vel bellum paratissimos esse, nec est quod amplius vestris aut [28] commercium aut immunitates [29] in dominio nostro [30] esse velimus quibus vos sine honestate, sine iusticia [31] renunciastis. Si nobiscum manus conserere decreveritis, excipiemus vos quidem his dapibus quas gentes nostre hostibus suis dare consueverunt [32], experieminique tandem [33], quid arma nostra ualeant. Habetis itaque ad vestram belli denunciacionem responsum nostrum per hunc vestrum tabellarium, in quem humanius egimus quam illi veri et recti violatores Vranienses [34], qui nostrum tabellarium [35] maximis uerberibus affectum remiserunt: que res apud infideles et ipsos denique [36] inferos indignissima videtur [37]. Datum Mediolani die XXVII [38] Nouembris anno etc. LXXVIII [39].

Magnificis viris gubernatori
et populo opidi Thuricensis [40].

[1] ita vitam moribus [2] nos fehlt. [3] mercationibus [4] nimium liberum arbitrium [5] nimisque [6] emunitates [7] et fehlt. [8] etiam fehlt. [9] intractarum [10] ac animorum subditorum nostrorum [11] est et [12] nil [13] certa [14] favore [15] et fehlt. [16] iuuare [17] denique [18] viros [19] Vraniensibus [20] enimvero [21] initi [22] et nos [23] et fehlt. [24] quando unquam [25] fuerit [26] sunt presidio [27] ad utrumque prout [28] aut fehlt. [29] emunitates [30] in nostro dominio [31] sine iusticia sine necessitate [32] Si nobiscum decretum decreveritis, reficiendum vos quidem his dapibus, quas gentes nostre inimicis offerre solent [33] experiemini tamen [34] quam illi iuramenti ac iuris gentium uiolatores Vranienses [35] tabellarium nostrum [36] et impios demumque [37] videretur [38] vigesima septima [39] 1478 [40] Adresse fehlt.

Verte folium et inuenies interpretationem huius epistole in vernaculam a Petro Schotto factam, cuius haec est manus[1]).

Ueber Peter Schott vgl. C. Schmidt, histoire littéraire de l'Alsace, Paris 1879, II, 2—35. Knod in der Allg. Deutschen Biographie 32, 406.

Im 17. Lebensjahre (1475) hatte er seine Studien in Bologna begonnen und war im Herbst 1476 nach Strassburg zurückgekehrt, wo er drei Monate im väterlichen Hause zubrachte. Im folgenden Jahre ging er wieder nach Bologna, um unter Beroaldus und Urceus Poesie und Rhetorik zu studieren; auch lehrte ihn Antonius Manlius Britonoriensis Griechisch. Infolge der Pest kehrte er 1478 nach Strassburg zurück. Im Frühjahr 1479 begann er in Bologna das kanonische Recht zu studieren, wurde 1481 Doktor beider Rechte und erhielt 1482 die Priesterweihe und ein Kanonikat an St. Peter. Im Februar 1483 hielt er die erste Messe. In seinen Predigten rügte er scharf die Missbräuche der Geistlichen und ihr ärgerliches Leben und verwarf des Papstes Ansehen und den Ablassverkauf. Er starb als ein Opfer der Epidemie am 12. September 1490 im 32. Jahre seines Lebens. Er war der Einzige in Strassburg, der das Griechische verstand. Wimpfeling gab nach Schotts Tode seine Schriften in den Lucubratiunculae ornatissimae heraus.

Wie Peter Schott zu dem Mailänder Schreiben gekommen ist, weiss ich nicht; es ist möglich, dass der Züricher Bürgermeister es seinem Vater, der regierender Ammeister in Strassburg war, geschickt hat. Auf diese Weise kam es in den Nachlass Peter Schotts, den Wimpfeling vorfand. Wimpfeling machte es dann nebst der Uebersetzung zu einem Bestandteil des Codex, den er dem Grossneffen Peter Schotts, dem berühmten Stettmeister von Strassburg, Jakob Sturm, zum Geschenk machte[2]).

Peter Schott gehörte zu den deutschen Humanisten, die es sich zur Aufgabe machten, deutsche Uebersetzungen lateinischer Schriftsteller zu liefern. Solche Uebersetzungen sind besonders in den süddeutschen Reichsstädten, wie Nürnberg, Strassburg, Augsburg, Heidelberg, den Hauptsitzen deutscher Bildung um die Wende des 15. Jahrhunderts, angefertigt worden. Vgl. darüber Hartfelder in der Beilage zum Jahres-

[1]) Diese Bemerkung Wimpfelings nur im Cod. Upsal.

[2]) In der rechten Ecke des Innendeckels des Codex steht: Jacobi Sturm ex dono Jacobi Wimpfelingii sacrae paginae licentiati. Peter Schotts des Jüngeren zweite Schwester, Ottilie von Köllen, war die Grossmutter von Jakob Sturm, indem sich ihre Tochter Ottilie mit Martin Sturm von Sturmeck verheiratete. Dieser Ehe entspross Jakob Sturm.

berichte des Heidelberger Gymnasiums vom Jahre 1884. Es ist aber nach meiner Meinung die Bedeutung dieser Uebersetzungen in sprachlicher Hinsicht noch viel zu wenig gewürdigt worden, insofern sie einen wichtigen Beitrag zur geschichtlichen Entwickelung der deutschen Sprache liefern. In dieser Beziehung halte ich die Veröffentlichung der Schottschen Uebersetzung der Mailander Urkunde für wertvoll. Sie lautet:

Bona Galeacz Forcia vicecomites und herzogen zů Meylon etc. grafen zů Pafye vnd zů Anglerien herren zů Jenuowe vnd zů Cremone dem gubernator vnd dem volk zů Zurich. Durch vwere briefe geben zů Zurich vff donrstag nach Othmari habent ir vns verkundet eiu strit, als erfordert von den von Vre vwren gesellen, vnd trowent vns doslege der menschen, beroubuuge, brant, zersteruuge der stette, verherunge der åcker vnd dorffer vnd alles böse das iz vermőgent. Fur wor als vns die bewegunge der strite, so di von Vre wider vns vnderstanden haut, one alle vrsach oder gerechtikeit, sunder wider vnsere bunde, gesworen eyde, gotlich vnd menschlich recht, widerfuren, also hat vus dise vwere verkundunge des strites verwundern broht, vnd wir wondent, nach dem ir in einer stat vnd nit vff den Alben wonent, ir soltent leben nach vernunft vnd als ir siut in der wonunge, als soltent ir ouch in den sytten anders syn den dye vou den luten sint. Aber disse vuser meynunge hat uns betrogen, dan wir sehent, das ir in glicher begirde gefurt werdent als die von Vre. Was ist es das ir von vns clagen mőgent, oder was vnrechts ist von vns vwren vndertoneu oder koufflnteu zůgefuget, es sie dan das wir villiht uch zů vil nwren willen vnd zů vil vorteils oder friheit, vnd die wir uch nit schuldig gewesen sint ouch mit grossem schaden der furunge vnd vnserer ingenge vnd vnser vndertonen zůgelossen vnd vergunstiget habeut. Es ist sicher nit anders dan eiu blinde vnd gritige begirde, eiu begirlicheit vud hunger noch fremden gůt, do wir hoffeut es sol uch velen, dan des ersten so vihtet die gerechtikeit fur vns, die do der vntőtlich vnd őberste got gewonet hat alwegent zů stercken vnd zů helffen, wittwen vnd weysen zů schyrmen, darzů habent wir macht, die do nit mynuer sint dan vwer vnd der von Vre macht vnd joch mer sint von luten vnd anderen dingen zům state geherende; wir vorchtent ouch nit, das ir vch vff vwer buntgenossen verlossent, nach dem wir ouch habent buntgnossen geselschafften vnd fruntschafften, die vast mechtiger sint, die do vns, so uerre es vns not were, zů hulffe kement, vnd ir sollent wissen, das wir eins steten geuuts vnd bereit sint zů wellichin ir wellent, es sy fride oder strit, vnd darumb so wellent wir nit, das die vwren furbass eynichen handel vorteyl oder fryheit in vnserer her-

schafft habent, deren ir uch one gerechtikeit vnd one ersammekeit verzigen habent. Ist es, das ir mit vns hande anlegen wellent, das nemmen wir uff vnd satigen uch mit den spisen, die vnsere lute iren vigenden gewonet habent zů geben, vnd ir werdent leste befinden, was vnser wofen vermogent, vnd also habent ir uff vsskundung vwres strites vnser antwort durch disen vwern botten, gegen dem wir vns gutlicher gehalten habent dan die von Vre, die do sint verbrecher der gerechten vnd ersammen dinge, die do vnseren botten widergesant hant als sie ine vbel geslagen habent, welliche dinge by den vngloubigen vnd ioch by denen in der hellen vnbillich werent. Geben zů Meyelon am XXVII. tag des monats nouembris anno etc. LXXVIII.

Den grossmechtigen mannen dem gubernator vnd dem volk der stat Zurich.

Während die lateinische Abschrift, die das Züricher Staatsarchiv bewahrt, dem Schriftcharakter nach dem 15. Jahrhundert angehört, gehört die Uebersetzung erst dem 16. Jahrhundert an, weshalb wir auf ihren Abdruck verzichten.

3.

Peter Schotts deutsche Uebersetzung eines Schreibens des Herzogs von Mailand an den Rat zu Strassburg, betreffend Absendung eines Baumeisters zur Herstellung des Kuppelbaues des Mailänder Doms.

Mailand, 27. Juni 1481.

Die Annali della fabrica del duomo di Milano (Mil. 1880) berichten (III, 7), dass am 14. Juni 1481 Petrus de Figino und Johannes de Bergamo gewählt worden seien, um die Absendung eines Strassburger Baumeisters zu erwirken:

Ad propositionem factam causa habendi quendam ingeniarium habitantem in Argentina, qui videre habeat tuburium suprascriptae venerabilis ecclesiae, eo maxime, quia per multos ingeniarios propositum fuit non esse ulterius procedendum in opere propter multas rationes per eos allegatas, praefati domini mature huic rei providere volentes, ne aliquod inconveniens exinde sequi habeat eorum dominorum deputatorum culpa et defectu, elegerunt et praesentium tenore eligunt contrascriptos dominos Petrum de Figino et Johannem de Pergamo, qui adeant illustrissimum dom. Ludovicum, eidem petendo litteras opportunas causa habendi ipsum ingeniarium vel meliorem, si haberi poterit. Dantes eisdem pro ingeniario ipso habendo potestatem et omnimodam facultatem faciendi omnia et singula in praedictis et circa praedicta necessaria.

Am 17. Juni beschloss man, Johannes Antonius de Glaxiate nach Strassburg abzuordnen. Es wurde ihm das Schreiben des Herzogs vom 27. Juni zur Uebergabe an den Rat der Stadt Strassburg eingehändigt.

Lettera ducale ai magistrati e governatori di Strasburga.
Addi 27 giugno.

Magnifici insignesque cives amici nostri carissimi. Questi fabricieri del celeberrimo templo de questa nostra inclyta città stano in suspensione de non fare furnire el tuburio, se prima non consultano bene con optimi ingegneri, utrum le columne maestre, sopra le quale va fabricato, serano forte e sufficiente a sostenir tanta machina e peso incredibile, quanto haverà esser dicto tuburio, che sarà cosa stupendissima; unde saria eterno vilipendio, se dopo fornito ce occorresse alcuno manchamento. Però essendone per diverse vie fatto intendere del optima sufficientia de lo ingegnero del famoso templo de quella vestra città, pregamovi ce vogliati compiacere in mandarnelo fin qua, o luy o altro più sufficiente che si trovasse in quella patria. Joanne Antonio de Gesa nostro citadino, quale si manda li ad questo effecto, gli farà bona compagnia per camino. Qua sarà bene ricevuto e meglio tractato, e faremo per modo che'l ritornerà ben contento. Non vi rincrescha ad pigliare questo carico per amor nostro in persuadergli ch'el vegni, che ne fareti cosa grata, e sempre ne trovareti paratissimi a li vestri piaceri.

Mediolani, in arce nostra portae Jovis, die 27 junii 1481.
Johannes Galeaz Maria Sfortia Vicecomes dux Mediolani etc.

A. Terzagus.

Das Schreiben kam auch zur Kenntnis Peter Schotts des Aelteren, der in angesehener Stellung in Strassburg stand, schon zweimal (1470 und 1476) das Amt eines regierenden Ammeisters versehen hatte und ein Freund der Wissenschaften und Künste, sowie ein eifriger Förderer alles Guten war. Sein Sohn, der Ende Juli aus Ferrara wieder nach Strassburg zurückgekehrt war, lieferte folgende Uebersetzung des herzoglichen Schreibens (Cod. Upsal. f. 255):

Den grosstügigen vnd wolgeadelten mannen der gemein vnd den burgern zu Strassburg.

Grosztugige vnd wolgeadelte burger, vnser liebsten frůnd, Die buwmeister des witgerůmpten tempels disser vnser hochgelobten statt stont in zwifel nitt zu vollenden den vbergebuw. sy siggen denn vor wol zu rot worden mitt den besten sinnrichen werckmeistern, ob die furnemen sülen,

vff denen es gebuwen sol werden, siggen starck vnd gnusam[1]) zu enthalten ein so grosszen gebuw vnd ein vnglouplichs gewicht, als dann sin soll der gemeldt vbergebuw: wenn es wurt sin ein ding sich uber die mosz zu erstutzen vnd deshalben wer es ein ewiger schad: ob noch dem es volendet wurd widerfür[2]) etlicher gebrust, Dorvmb als wir durch mauigerley weg vnderricht sint worden von der besten genugsamme des synurichen werckmeisters des gerümpten tempels in der selbigen vwren statt: bitten wir vch das Ir vns wellen zu willen werden iñ zu schicken biszhar: antweders iñ oder ein andern den genugsamsten so man vinde in dem selben land. Hans Anthoñ von Gesa vnser burger, der zu vch geschickt wurt der sachen halb, wurt im thun gůte gesellschaft uff dem weg. Hie wurt er wol vor ougen gehaben vnd wert gehalten werden vnd wir wellen also handlen das er wurt widerkeren wol begnügt. Nitt lon vch vertriesszen uffzuuemen semliche[3]) bürd vmb vnsren willen in zu uberreden das er kumm, denn ir vns bewisen werden ein angenāme sach vnd werden vns vinden alle zit bereit zu vwrn wolgefallen Zū Meylan in vnser vôste der porten Jouis an dem XXVII tag Junii 1481[4]).

Johans galeatz maria sfortia ein
stathaltender groff Hertzog zu Meylan etc.[5]).

Die Akten verzeichnen weiterhin ein Schreiben des Herzogs an den Ratsherrn Peter Schott in Strassburg vom 19. April 1482 (Annali III, 14), in welchem von neuem die Absendung eines Baumeisters erbeten wird.

Il duca ricerca un ingegnere tedesco a Strasburgo.
Addi 19 aprile.

Magnifice amice noster carissime. Rogavimus per litteras superioribus mensibus magnificentiam vestram, ut cum in hac urbe nostra templum ad honorem beatae Mariae Virginis mirae magnitudinis et pulchritudinis struatur, nec deesse velimus quominus omnia rectissime fiant et tanto operi nihil imputari queat, ad nos mittere vellet quendam architectum seu ingeniarium, quem isthic praestantissimum esse intelligebamus, ut templum ipsum videre et omnia recte metiri valeret ac suum super

[1]) Der Uebersetzer überlässt die Wahl zwischen gnusam und furnam.

[2]) Ebenso zwischen widerfür und begegnet.

[3]) Ebenso zwischen semliche und disse.

[4]) Im Cod. Upsal. steht 1486.

[5]) Johann Galeatus Maria Sphorcia, vicecomes, dux Mediolani, schreibt 27. Juni 1491 an die Vertreter der deutschen Nation auf der Universität Bologna (Acta nationis Germanicae universitatis Bononiensis, Berol. 1887, p. 242).

agendis iudicium edocere; et quia idem architectus non venit et ut veniat eodem tenemur desiderio, rogamus rursum magnificentiam vestram, ut nos huiuscemodi voti compotes efficiat, et ipsum architectum mittat; id enim gratissimum habebimus, parati in similibus et maioribus vobis gratificari, et hac de causa mittitur isthuc praesentium lator cum facultate praebendi modum ipsi architecto veniendi. Mediolani 19 aprilis 1482. Johannes Galeaz Maria Sfortia Vicecomes dux Mediolani etc.

B. Calchus.

Aufschrift: Magnifico amico nostro carissimo domino Petro Scotto, gubernatori civium et consiliario civitatis Argentinae, praefectoque fabricae templi maioris ibidem [1]).

Ein Jahr später, am 16. Mai 1483, wurde mit dem aus Strassburg gekommenen Baumeister Johannes Nexemberger von Graz ein Vertrag, betreffend den Bau des Tuburiums, geschlossen.

4.

Wilhelm Herr von Rappoltstein, Hohenack und Geroldseck am Wasichen überreicht durch Martin Ergersheimer aus Schlettstadt ein Schreiben an den Kardinal Oliverius in Neapel, betreffend die Wiederherstellung des Benediktinerklosters Hugshofen.

Rappoltsweiler, 27. September 1497.

Reuerendissimo inthimo patri et domino domino Oliuerio, sacrosancte Romane ecclesie cardinali Neapolitano Guilhermus in Rapoltzstein Hohennagk et Geroltzegk volgariter am Wassichin dominus etc. post humilimam sui ipsius commendacionem salutem optat plurimam. Amor et singularis illa, reuerendissime pater, beneuolentia, quibus me filiolum vestrum hactenus prosequi consueuistis, audaciam prestat, vt me nedum reverendae pietatis vestre minimum seruitorem sed et amicissimos ac charitate mihi iunctos frequenter amplitudini vestre commendatos faciam. Habeo itaque ac refero pientissime vestre dominacioni immortales graciarum actiones, que nunquam me frustrari spe mea est passa. Alta iccirco cuncta pietatis vestre in me collata beneficia reposui memoria reponamque ea donec spiritus hos meos rexerit articulos memoranda. Est preterea quod pietatem vestram prestantissimam nunc scire volui quoddam prope nos monasterium curia Hugonis nuncupatum, quod abbas et fratres ordinis sancti Benedicti habitarunt, ruinosum et miserrime depauperatum atque ob

[1]) Peter Schott war im Jahre 1482 regierender Ammeister.

cultus diuini diminucionem personarumque inibi vitam agentium incuriam prorsus fere desolatum et adeo quidem, ut, nisi piis deuotorum hominum succineratur subsidiis, propediem cum in edificiis ruinam quottidianam minantibus tum in censibus redditibusque atque in modicis superexistentibus funditus habebit (!) perire. Quod deuoti quidam et probatissimi viri sacerdotes, populares nostri animadvertentes cordiali quadam compassione permoti, ymo (ut credimus) diuino quodam spiritu ducti, super tanti monasterii restauracione deliberare ceperunt, at propriis suis expensis in hoc misericordie parentes sacrosanctam apostolicam sedem de admittenda translacione eiusdem cenobii ad collegium secularium sacerdotum consulere cogitanerunt illustrissimo etiam Romanorum rege in id consentiente. De his satis, nam licet et alia pietas vestra ex venerabili viro magistro Martino Ergershin de Slettstat predictorum agentium commilitone harum bainlo accuracius percipiet, cuius rebus et causis, quas ore clementie vestre narraturus est, accomodetis rogo et manum et aures, ac in suis negociis defensorem et patronum se vestra constitnat reverendissima paternitas velim, quo honesta iusta et racionalis ipsius intentio expediciorem consequatur effectum sentiatque tandem idem magister Martinus, sentiant et ceteri sue college meam commendacionem magno sibi usui fuisse. Quicquid enim in eosdem beneficii fauoris et gracie per vestram benignitatem collatum fuerit, illud totum existimabo in meam personam fuisse collatum. Valeat itaque felici et optima valitudine reverendissima mihique iugiter obseruanda vestra paternitas me liberos familiam domumque et quicquid est ditionis mee paterno amore perpetuo obseruans. Datum opido nostro Rapoltzwiler, 5. kalendas Octobris anno salutis nostre millesimo quadringentesimo nonagesimo septimo.

Cod. Upsal. f. 261. Regest im Urkundenbuch der Grafschaft Rappoltstein, herausgegeben von Dr. Albrecht, T. V, 499 Nr. 1370.

Das Kloster Hugshofen (Curia Hugonis) war baulich und wirtschaftlich dem völligen Untergange nahe. Oliverius war 1502 Kardinal-Bischof der Sabina und Protektor des Dominikanerordens; er soll um Verwendung beim Papste gebeten werden in einem Streite der Dominikaner mit den Minoriten über die unbefleckte Empfängnis der Maria. Urkundenbuch der Universität Heidelberg I, 206. Nr. 150. — Martin Ergersheimer von Schlettstadt, immatrikuliert zu Heidelberg 1481 4. September, wird baccal. artium via mod. 8. Juli 1483, licentiatus in artibus 1486 vigil. s. Matthie apost., später Rektor der Schlettstädter Pfarrkirche. Mitglied der Schlettstädter gelehrten Sodalität. Horawitz und Hartfelder, Briefwechsel des Beatus Rhenanus S. 72. Ihm widmete

Beatus Rhenanus 1515 das Encomium Calvitii des Synesius von Kyrene, Schürer widmete ihm die Reden Ephraims.

5.

Oratio cuiusdam de Argentina apud pontificem habita.

Jussit senatus urbis Argentinensis, clementissime pontifex, ut sese et rempublicam suam Sanctitudini tue fideliter studioseque commendaremus, et quamuis ego inter meos commilitones minus ad dicendum sim idoneus, vicit tamen me naturalis amor patrie, vicit observancia natu maiorum, vicit pius Argentinensium omnium affectus, siquidem nihil in rebus mortalibus magis appetit urbs Argentina quam quod tue celsitudini, sacrosancte sedi apostolice ac vniuerse Romane ecclesie plurimum sit commendata, in primis dilecta et sub alas paterne consolacionis inter christianas respublicas haud nouissimo loco sed pio et perpetuo complexu benigne suscipiatur. Argentina, inquam, que omni ex parte bene munita, situ amena, fluminibus piscinis pascuis armentis cerere bacho fecundissima, diuiciis opulenta, terris finitimis admodum est potens, in qua senatus non vi, non temere, non ullis factionibus, sed equitate, consilio, prudencia, grauitate, concordia rempublicam administrat, populum regit, clerum tuetur, iustum decernit, foedera seruat, hostibus repugnat, Romano imperio adheret ac ob id potentissimis quibusdam viriliter restitit et perpetuo (si deus volet) resistet, ne leuissimorum iugo colla submittere aut a Romano regno Germanicaue nacione defoecisse videatur. Proditores, blasphemos, predones et quoslibet sontes tum perpetua notat infamia, tum linguarum precisione, exilio, carcere, morte pro scelerum condicione castigat, arces raptorum expugnat. In ea quidem urbe sunt arma, sunt equi, sunt iacula, sunt omnia in bella et in hostes necessaria, in ea numerosus est populus, preclarus equestris ordo et milicia singularis, senatus ex plebe et militari statu collectus, nec tamen ulla serpit factio, nulle partes, nullum scysma, tanta est concordia, tanta reipublice dilectio, tam certa dissidencium et factiosorum poena. Nam in omnem magistratum quindecim viri (quos in grauitate constancia integritate et iusticia inflexibili prestanciores esse omnium fides est et opinio) plenam habent auctoritatem, sicque a nullo quantumuis petente cuiquam uel minimo vis aut iniuria impune inferri potest. Diuersorum et multiplicium negociorum diuersi sint iudices, ut nemo de iusticie et iuris sui dilacione ac indigna mora iuste lamentari possit. Nec intempesta nocte tumultus, insolencie, cedes audiuntur, tante sunt vigiliae, tante custodiae que vniuersam urbem lustrant, circueunt, obambulant. Neque tanta ciuilis

policie vigilancia, religionis aut rei diuine (quae omnium potissima est) negligenciam adducit. Apud Argentinenses etenim, pientissime maximeque princeps, templum est ecclesiae Cathedralis ornatissimum, in quo reipublice ac senatus studio deuotissimorumque hominum elemosina insignis et clarissime fabricae omnisque decoris quottidianum videtur incrementum. Illic christiana religio uerusque dei cultus viget, illic annue staciones et solennia sacrificia fiunt in memoriam triumphi a deo concessi sempiternam, illic res diuina, deuocio, sermones florent et amplificantur; vtriusque enim sexus homines auide hoc templum, auidius rem diuinam, auidissime sermones frequentant, imo certatim accurrunt. Nempe quorum interest, hii maximopere circuunspiciunt, ut preclaros hec urbs habeat et theologos et concionatores. Sic forte deo optimo maximo visum est, qui et ante haec secula patriam nostram duobus prestantissimis theologis urbis nostrae filiis gloriosissime nobilitauit, Thoma inquam et Vdalrico Argentinensibus [1]), quos ego quandoque in gymnasio Parisiensi obiter memini in sacra doctrina plurimum fuisse commendatos, et hodie nostrates ciues pro bonarum litterarum studio liberos suos ad exteras eciam naciones sumptuose transmittunt. Sunt et preclara nobiscum collegia, in quibus omnes dignitates et personatus nigent, apostolicae graciae et prouisiones admittuntur. Sunt et duodeviginti utriusque sexus cenobia rebus profecto temporalibus abundancia, nam ecclesiasticis et religiosis decimae, prouentus, redditus, oblaciones et cetera ecclesiastica iura minime negantur aut intercipiuntur. Clerum omnem vniuersa ciuitas debito honore et ueneracione prosequitur, iurisdictioni spirituali non solum in spiritualibus sed et in prophanis causis defertur, Iudeis nullus vnquam patebit aditus, pauperum, expositorum, imbecillium, peregrinorum, exulum, leprosorum domus et hospitalia magnifice dotata egenis et miserabilibus magnum prestant solacium et emolimentum.

Argentina, beatissime pater, haec est que Christi fidem ab hac sancta sede iam dudum ad se profectam et deriuatam mature suscepit, susceptam nunquam deseruit, sed in dies fouet auget conseruat. Argentina hec est que mandatis apostolicis obtemperat, iuris dicioni spirituali defert, censuras et ecclesie claues non negligit, que huius eciam sacrosancte sedis apostolicae nuncios, oratores, legatos humauiter excipit, benigne tractat et omni quo potest honore et reverencia prosequi consuevit;

[1]) Ulrich (1280) und Thomas (1350) aus Strassburg, berühmte Prediger. Siehe Trithemius, Catalogus scriptorum ecclesiasticorum f. 114b u. 91a. Beide Stellen hat Martin in Wimpfelings Germania S. 116f. abgedruckt.

Argentina est quae quondam heresiarcham de Constantini donatione perperam sencientem cum suis complicibus igni consumpsit[1]). Argentina hec est que te, pater obseruandissime, Jesu Christi vicarium, Petri successorem, ecclesie columnam, orbis terrarum principem, omnium Christi fidelium patrem, preceptorem, iudicem confitetur, honorat, ueneratur, obseruat, quae denique se ipsam et sua omnia, suam rempublicam, senatum, populum, ordinem equestrem tue sanctitudini offert, exhibet, vnice comendat, ut inter dilectas ecclesie filias collocetur et in sempiternam Romane sedis protectionem, clemenciam et amorem suscipiatur. Dixi.

Cod. Upsal. f. 240.

Die Rede, die Strassburg feiert, scheint von einem Schüler Wimpfelings verfasst zu sein und zwar auf Wimpfelings Veranlassung. Jedenfalls ist sie nach dem Erscheinen von Wimpfelings Germania entstanden, die das Datum des 14. October 1501 trägt. Diese Schrift enthält im zweiten Buche einen Abschnitt, der von den Vorzügen der Stadt Strassburg handelt. Es scheint, als ob dem Verfasser der Rede dieser Abschnitt als Disposition für seine Ausführungen vorgelegen hat. Auch sonst finden sich vielfach Anklänge an Abschnitte des zweiten Buches von Wimpfelings Germania.

Wilhelmshaven.

[1]) Diesen Satz von der Ketzerverbrennung hat Jakob Wimpfeling der Abschrift hinzugefügt. Gemeint ist der Prozess des hussitischen Bischofs Friedrich Reiser im Jahre 1458. S. darüber Röhrich, Geschichte der Reformation im Elsass. Strassburg 1834, I, 35 ff. u. Martin in Wimpfelings Germania. Strassburg 1885, S. 117.

Vermischtes.

Die Tendenz in Gustav Freytags „Soll und Haben".

Von

Johannes Geffcken.

Ueber die eigentliche Absicht des Romans, der das deutsche Volk bei der Arbeit suchen soll, hat sich der Dichter selbst nur in sehr verhüllter Weise ausgesprochen. Er beklagt bekanntlich in seiner Vorrede, wie sehr dem Deutschen das Behagen an fremdem und eignem Leben, wie sehr ihm die Sicherheit und der frohe Stolz auf das Wesen der eignen Nation fehle, den andere Völker besässen: „Wer in solcher Zeit Poetisches gestaltet, dem fliesst nicht die freie Liebe allein, auch der Hass fliesst leicht aus dem schreibenden Rohr, leicht tritt an die Stelle einer dichterischen Idee die praktische Tendenz . . ." Diesen Gefahren gegenüber, fährt Freytag fort, sei es erste Pflicht des Dichters, „die Umrisse seiner Bilder rein zu halten von Verzerrung, und seine eigene Seele frei von Ungerechtigkeit".

Mit diesen Worten des Autors selbst hat die Zeit, in der die Dichtung erschien, nicht sehr viel anfangen können. Das Urteil der Kritiken, wie oft so auch diesmal nicht das des lesenden Volkes, erkannte, entsprechend dem reaktionären Zeitgeiste, allerdings eine Tendenz darin. Man fabelte von einer Verherrlichung des Kaufmannstandes, vollzogen auf Kosten des ganz ungerecht dargestellten Landadels, man sah auch eine poetische Tendenz, das „Evangelium des Realismus" anmassend sich in den Vordergrund drängen. Aber dergleichen Albernheiten hielten nicht stand; rasch ward der Roman zu einem Lieblingsbuche des deutschen Volkes und wenn man auch nicht achtlos an den unleugbaren Fehlern der Dichtung, an manch einer misslungenen Gestalt vorüber-

ging, manchen verfehlten poetischen Griff nicht verkannte, so blies man doch nicht wieder zur Parforcejagd auf solche Tendenzen, ja Heinrich von Treitschke konnte sogar in seiner Adresse an Gustav Freytag zum 30. Juni 1888 rühmen, dass der Dichter „in Zeiten der Tendenz und der Parteisucht wieder Menschen von Fleisch und Blut aus der Fülle deutschen Lebens heraus zu schaffen“ gewagt habe. Zu solchem Urteile hatte ja der Dichter selbst mittelbar Anlass gegeben.

Freytags „Erinnerungen aus meinem Leben“ atmen dieselbe kühle Objektivität Dingen, Menschen und der eigenen Persönlichkeit gegenüber, die ihn in „Soll und Haben“ am stärksten da erscheinen lässt, wo er Erlebtes, Selbsterschautes schildert. Und so giebt er in diesen Erinnerungen an der Stelle, wo er über „Soll und Haben“ redet, auch nur eine ausserordentlich sachlich gehaltene künstlerische Analyse des Romans, ohne irgendwie nahe zu legen, welche besondere Absicht er mit der Dichtung verfolgt habe. Mit einigen Ausnahmen[1]) hat man denn, da der Autor, als er dem Leser das Soll und Haben des eigenen Lebens wies, über das letzte Ziel seiner Arbeit schwieg, sich bei solch negativem Ergebnis beruhigt und höchstens aus dem Erreichten, der gewonnenen Stimmung des Lesers, der sich am Bilde echt deutschen Lebens und Fühlens freut, auf eine Absicht, eine „Tendenz“ geschlossen.

Aber die Sache liegt doch etwas anders. Der Verfasser dieses Aufsätzchens ist in der Lage, darüber Authentisches mitteilen zu können. Aus dem Nachlasse seines Vaters möchte er hier von einem Briefe G. Freytags, datiert vom 23. August 1856, einem Schreiben, das ihm Wichtigkeit zu besitzen scheint, Nachricht geben. Der Dichter sagt u. a. darin: „Was Sie über den Roman „Soll und Haben“ so wolwollend schreiben, hat mir grosse Freude gemacht. Denn Sie müssen mir erlauben, Sie als ein ausgezeichnetes Mitglied der stillen Gemeinde zu betrachten, für welche ich geschrieben habe. Wenn das Publikum wolwollend über die Unterhaltungsfähigkeit des Buches urteilt, so ist mir das schon recht, aber im Grunde lag mir während der Arbeit am meisten an der Tendenz und zwar an der politischen. Das mag für diese und künftige Kunstleistungen ein Uebelstand sein, aber gern will ich auf den Dichterruhm verzichten, welcher nur durch eine vollständige Freiheit gegenüber den Erscheinungen des wirklichen Lebens erworben

[1]) So urteilt Mielke: Der deutsche Roman des 19. Jahrhunderts S. 277 ansprechend: „Er wollte in einer kleinmütig gewordenen Zeit die Seelen wieder aufrichten und mit Hoffnung für die Zukunft erfüllen; insofern kann man es einen Tendenzroman nennen . . .“

werden kann. Ueberall fühle ich mich in einem stillen Eifer, den ich am liebsten einen preussischen nennen möchte. Nehmen Sie das beifolgende Exemplar auch von diesem Gesichtspunkt freundlich auf . . ." Und als bezeichnendes Merkmal der Stimmung, aus der der Dichter schrieb, setze ich noch die später folgenden Worte hinzu: „Es ist für uns Norddeutsche gar kein Grund mutlos zu werden, denn trotz aller widerwärtigen Erscheinungen des Tages haben die letzten Jahre doch so viel gute Kraft und männliches Urteil gross gezogen, dass man einen galligen Humor haben muss, um unsere Zukunft hoffnungsarm zu finden."

Dieses Geständnis, das jetzt zu veröffentlichen wol niemand mehr indiskret finden wird, klärt uns über den Sinn der etwas dunkeln Vorrede und — weit wichtiger — auch über den Roman selbst als Ganzes in nicht unerwünschter Weise auf. Auch Freytag ist damals, wie alle Deutschen, die von Deutschland sprachen und in tiefster Seele zuerst des eignen Staates dachten, ein wenig Partikularist. Hätte er allein bezweckt, das deutsche Volk bei der Arbeit zu suchen, die des Mannes Streben und Sorgen vielleicht am intensivsten in Anspruch nimmt, bei der kaufmännischen, so wäre es am richtigsten gewesen, den Roman in Hamburg, dem eigentlichen Sitze des königlichen Kaufmannes, spielen zu lassen. Aber der preussische Dichter bleibt in seiner Heimat und weist in einer Zeit trüber, träger Reaktion darauf hin, wo Deutschlands Hoffnung ruht, zeigt, wie preussische Kraft den Osten deutscher Sitte und Bildung immer wieder zu unterwerfen nicht müde wird. Inmitten mehr oder minder grundsatzloser Juden, im Kampfe mit Polens ritterlicher Verlumptheit bewährt sich die Solidität und Arbeitstüchtigkeit des preussischen Kaufmanns, die Energie eines Adligen, der zu arbeiten gelernt hat. Denn nicht zuletzt stellt der Dichter in der Festwurzelung seines Lieblings, des „Amerikaners" Fink, auf halb polnischem Boden die werbende Kraft gerade des preussischen Wesens dar. — Die Handlungsweise des Dichters war ebenso patriotisch wie taktvoll und fein. Er warb für Preussen, indem er zeigte, dass wie das äussere Auftreten seiner Bürger würdig eines Staates sei, der Machtgefühl besitze, so ihr inneres Leben nur durchaus deutsche Züge aufweise, aber mit keinem Worte, selbst nicht in der völlig misslungenen Scene, wo Fink und Anton beide patethisch über Posens Erwerbung reden, nennt er Preussen selbst. So führte er auch den nichtpreussischen Leser an leiser und doch fester Hand dahin, wohin er ihn haben wollte, half mit an der

Versöhnung der künstlich geschaffenen Gegensätze zwischen Preussisch und Deutsch arbeiten und einigte die Nation in einem Roman, der so lange es Deutsche, d. h. Preussen dankbare Patrioten giebt, immerdar ihre Erquickung bleiben wird.

Hamburg.

Kleine Lesefrüchte und Archivsplitter.

Von

Theodor Distel.

---

1. Zur Gellert-Litteratur.

Vor 150 Jahren (1748) ist der Teil der Gellert'schen Fabeln erschienen, welcher die meisten geflügelten Worte enthält. Aus meinen Aktenkollektaneen teile ich hier drei bezügliche litterarische Denkwürdigkeiten mit. Nach der Zeit ihres Erscheinens werden sie Erwähnung finden:

a. Runckel, Dorothea Henriette von: Moral für Frauenzimmer nach Anleitung der moralischen Vorlesungen des sel. Prof. Gellerts und anderer Sittenlehrer, mit Zusätzen. Dresden 1774 (Drucker ist nicht genannt), mit kurfürstlich-sächsischem Privileg auf Kosten der Herausgeberin. Am 31. Juli, dem vierten Geburtstage ihrer Enkelin von Thiele. Gewidmet der Tochter der Verfasserin, Frau Hauptmann v. Th. — Geboten werden 22 Abhandlungen.

b. Ein Nachdruck der Gellert'schen Fabeln und Erzählungen (Hahn'sche Verlagshandlung zu Leipzig, Flöttner'sche Buchhandlung zu Berlin, 1822 f.).

c. Gellerts Briefe an Fräulein Erdmuth von Schönefeld, nachmals Gräfin Bünau auf Dahlen, aus den Jahren 1758—1768. Leipzig 1861. (U. a. wichtig wegen der Erzählung über des Dichters Gespräch mit König Friedrich II. von Preussen). Herausgeber und Verleger sind nicht genannt. Gedruckt wurde dieses Buch bei J. B. Hirschfeld — Leipzig. Es enthält im Anfange Gellert'sche Briefe an die Gräfin Brühl geb. von Thünen, den Grafen Heinrich Brühl auf Bedra und Ernst

Haubold von Miltitz auf Siebeneichen. Der verdienstvolle Herausgeber erhellt aus dem Aktenstücke der kgl. Amtshauptmannschaft Oschatz: Karl Sahrer von Sahr auf Dahlen. Das Erscheinen dieses Buches hatte den § 2 des Pressgesetzes vom 14. März 1851 verletzt. Der Drucker bestritt eine solche Kontravention, da die Schrift weder für den Buchhandel, noch sonst zur Verbreitung im Publikum bestimmt sei. Die gesamte Auflage (nur 250 Exemplare) hatte der Herausgeber lediglich zur unentgeltlichen Verteilung unter seine Verwandten bestimmt. Das Polizeiamt Leipzig bemerkte dagegen dem K. Gerichtsamte Oschatz unterm 15. Januar 1862, dass, nach einer, in den Zeitungen enthaltenen Nachricht, die Auflage dem Komitée für das Gellerthaus zu Hainichen überlassen werden und von diesem das Exemplar für einen Taler verkauft werden solle. Der Stifter selbst führt in einer baldigen Eingabe (18. Februar gen. Js.) an das erwähnte Gerichtsamt an, er habe drucken lassen, um zu verschenken. Die Sache wurde schliesslich im Gnadenwege beigelegt. —

II. Friedrich Wilhelm III. von Preussen und Lessings „Nathan“.

Müllner, der um Ostern 1816 in Berlin vier Wochen mit der Vorbereitung seines Trauerspiels „König Yugurd“ für die dortige Bühne zugebracht hatte — aufgeführt wurde es daselbst erstmalig am 9. Juni des folgenden Jahres —, schreibt, als seine „Schuld“ in Dresden untersagt worden war, unterm 30. Mai 1818 an Böttiger[1]) also: „Der König von Preussen kann Lessings Nathan nicht leiden. Er äusserte das gegen Brühl, und dieser war gleich mit seinem Wenn Ew. Maj. befehlen — da. Der König antwortete: Ich verbiete meinetwillen kein Stück. — So muss es seyn. Man gibt dann das Stück selten, auch wohl gar nicht mehr, wenn man — ein Hofmann ist; aber weder Lessing noch der König wird compromittirt“.

III. Müllner über Lessings „Emilia“.

Müllners Gedanken über Lessings „Emilia“ verdienen endlich bekannt zu werden. Er schreibt unterm 10. März 1818 an Böttiger also: Sie liebt den Prinzen, „wenn man es anders Liebe nennen will, was so recta aus der weiblichen Eitelkeit herfliesst, die an dem Gedanken schwindelt, von einem Prinzen geliebt, ist zu sagen, begehrt zu werden.

[1]) „Ubique“, man vgl. den Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller.

Diese Ansicht habe ich immer von E.[s] Auftritt an mit durch das ganze Stück genommen, und wüsste noch heut nicht, wie ich dieses Auftreten mir anders erklären sollte. Entweder fürchtet sie den Prinzen und ihre Schwachheit, oder den Prinzen allein. Letzteren Falls ist entweder der Prinz als ein Kerl angesehen, der ohne viel Umstände zur Notzucht schreitet, oder E. ist eine Gans, dass sie davon läuft. Irr' ich; so — irr' ich. Irr' ich aber nicht; so kann davon, wie der Prinz genommen oder gespielt wird, nicht die Frage seyn: denn da Emilie die Hauptperson ist, so muss er, die Nebenfigur, nothwendig so genommen nnd gespielt werden, wie er am besten zu ihr passt, i. e. liebenswürdig bis auf die moderne Prinzlichkeit". —

IV. Zu Bürgers „Lenore" und zu Haugs Julie Tangen.

J. Russell gedenkt S. 232 ff. der. 1825 erschienenen Verdeutschung seiner „Reise durch Deutschland . . ." auch des Besuches bei dem „berühmten" Müllner, der „Weissenfels mit seinem Aufenthalte beehrte." Müllner, der Neffe Bürgers, sei, so lesen wir, ganz entzückt gewesen, als er erfuhr, dass wir Engländer mehr als eine Uebersetzung von Bürgers „Lenore" hätten; dann — meinte er — die Kläffer suchten zu beweisen, dass Bürger sie aus einer alten schottischen Balade gestohlen habe. Der englische Staatsmann verneint dies und giebt ein Beispiel, wie die Deutschen allerdings sonst zu plündern verstünden, indem er die herrliche Ballade Barbara Allan in der Julie Tangen[1]) (nicht Klangen) umgetauften Darbietung Haugs nennt. —

V. Zu Schillers „Demetrius".

Das Schiller'sche „Demetrius"-Fragment hat mehrere Dichter zur Ausführung des gegebenen Plans und zu selbständiger Arbeit veranlasst. Ich komme auf ihre Namen nicht zurück, erwähne aber (erstmalig) eine Stelle aus Adolf Müllners Brief an Böttiger, d. d. Weissenfels 20. Februar 1817, welche die Reihe der Bearbeiter vielleicht erweitert. Sie lautet: „. . . . auch jetzt sitze ich so tief in Geschäften[2]), dass ich noch keine Aussicht wahrnehme, über Ihre, mir so schmeichelhaften Wünsche reiflich mit mir selbst zu Rathe zu gehen.

[1]) Epigramme und vermischte Gedichte Haugs: II. (1807), 171 ff.

[2]) Diese Korrespondenz befindet sich u. a. Böttigerscher auf der k. öffentl. Bibl. zu Dresden. Müllner 137, Nr. 2. Ich habe aus diesem Bande für eine andere Arbeit Auszüge gemacht.

[3]) Dieselben betrafen sein Trauerspiel „König Yngurd".

Nur im allgemeinen muss ich Ihnen die Besorgniss ausdrücken, die ich hege: Zieht Demetrius mich nicht sehr lebhaft an; so verhunze ich ihn; und thut er es, so wird höchst wahrscheinlich ein ganz neuer daraus. Auf jeden Fall wünsche ich mir Glück, dass Sie meinem Pinsel die Fähigkeit zutrauen, ein unvollendetes Gemälde Schillers auszumalen."

Blasewitz.

Besprechungen.

MATTHIAS MURKO: Deutsche Einflüsse auf die Anfänge der Böhmischen Romantik. Mit einem Anhang: Kollar in Jena und beim Wartburgfest. (Deutsche Einflüsse auf die Slavische Romantik I. Band.) Graz. Verlags-Buchhandlung Styria. 1897. XII 347 S. 8°.

Im Jahre 1892 suchte Prof. Soběstianskij in seinem russischen Werke: „Die Lehre von den nationalen Eigentümlichkeiten des Charakters der alten Slaven“ nachzuweisen, dass die slavischen Gelehrten in ihren Ansichten über diesen Gegenstand erstens von den Ideen zur Geschichte der Menschheit von Herder, ferner von Rousseau's Ansichten über die Verfassung Polens stark beeinflusst wurden. Herder schilderte die alten Slaven als ein friedliches, ackerbautreibendes Volk, stellte sie den kriegerischen Germanen entgegen und baute darauf seine Ueberzeugung von der hervorragenden Rolle, welche sie in einer entfernten friedlichen Epoche der Entwickelung der Menschheit spielen sollten. Diese Ansicht wurde erstens von Dobrovsky vorgebracht in dem Sammelwerke Slavin (1806), später entwickelte sie der Pole Gurowiecki in seiner „Abkunft der Slaven“ (1824) und diese Schrift diente zum Ausgangspunkte für die Forschungen Safariks, der seine Ergebnisse in seinem berühmten und für den Gang der slavischen nationalen und wissenschaftlichen Anschauungen bedeutungsvollem Werke: „Die slavischen Altertümer“ (1837) darlegte. Auf Rousseau andererseits gründete Lelewel seine mystisch demokratische Theorie über die idealen Zustände des uralten slavischen Gemeindewesens; dem Lelewel folgten Mickiewicz in seinen Vorlesungen über slavische Literaturgeschichte und Maciejowski in der Geschichte des slavischen Rechtes. Endlich wurde auch diese Lehre in Russland angenommen, wo sie mit Hilfe der Hegelischen Philosophie die Grundlage der Slavophilen Richtung bildete. Den Nachklängen der poetisch-sentimentalen Betrachtungen Herders und Rousseaus suchte Soběstianskij bis heutzutage nachzuspüren, sogar in den Schriften der Polen Szujski und Bobrhński und der Russen Solovjev, Kavelin, Bestushew-Riumin.

Drei Jahre später (1895) veröffentlichte der Prager Philosophie-Professor T. G. Masaryk eine mehr politische als wissenschaftliche Abhandlung „Česka otazka“ (Die Czechische Frage), in welcher er als ein entschiedener Gegner jeder Art von Chauvinismus so gut auf böhmischer

wie auf deutscher Seite hervortrat. Begeistert vom edlen Gedanken, den nationalen Bestrebungen seiner Landsleute eine mehr ideale Gestaltung zu geben, schilderte er ihnen in einer geschichtlichen Uebersicht die Gedanken und die Leistungen der grossen Leiter der böhmischen Wiedergeburt im 19. Jahrhundert. Sie waren alle, wie er nachwies, von Herder und von anderen Deutschen beeinflusst und huldigten dem Humanitätsideale, welches auch die Blüte der deutschen Kultur im 18. Jahrhundert bildete. Mit Herder — meint Prof. Masaryk — zahlten die Deutschen was sie den Czechen seit dem 15. und 16. Jahrhundert, d. h. seit Huss und Comenius, schuldig waren. Um seine Ansicht über die moderne geistige Geschichte Böhmens tiefer zu begründen, suchte auch der Verfasser zu beweisen, dass in ihrem ganzen Entwickelungsgange eine auffallende Regelmässigkeit herrschte und diese in drei Phasen geteilt werden könne. Dobrovsky und Jungmann bilden die erste Phase: ihr Gedanke war beschäftigt mit der Vervollkommung des menschlichen Geschlechtes, vor ihren Augen schwebte das Ideal einer allgemeinen Gerechtigkeit; später traten Šafarik und Kollar als Panslavisten hervor, endlich verpflanzten Palacky und nach ihm Havliček das Humanitätsideal auf spezifisch czechischen Boden.

Zu derselben Richtung, wie die obengenannten Abhandlungen von Soběstianskij und Masaryk, gehört auch die Arbeit von Dr. Murko. Des Gegenstandes wegen ist sie mehr mit den Betrachtungen Masaryks über die Entwickelungsphasen der czechischen Wiedergeburt verwandt. Der äusserliche Unterschied besteht darin, dass Masaryk seine Betrachtungen bis zum heutigen Tage führte, Murko dagegen nur bis 1848, d. h. bis zum Prager Slavenkongresse, so dass dieser, wenn wir Masaryks Gliederung in Zeiträume annehmen, nur die beiden ersten Epochen untersuchte (Dobrovsky mit Jungmann und Šafarik mit Kollar), die er aber weit ausführlicher und genauer als sein Vorgänger behandelt.

Prof. Masaryk, der seiner Schrift eine stark ausgeprägte, politische Tendenz gab, hob gewisse Erscheinungen im Gebiete der czechischen Literatur und auch gewisse Persönlichkeiten hervor, andere dagegen liess er im Schatten liegen, — das konnte sich selbstverständlich Dr. Murko, als gelehrter Forscher, nicht erlauben. Z. B. für Masaryk ist Dobrovsky ein Riese, eine der glänzendsten und schönsten Erscheinungen des czechischen Geistes, Murko jedoch stellt ihn auf den ihm gebührenden Platz, indem er an eine Reihe grösstenteils schon bekannter Tatsachen erinnert, welche bezeugen, wie wenig der berühmte Schöpfer der slavischen Philologie ein czechischer Patriot war, obgleich er mit seinen Forschungen ausserordentlich viel zur Erweckung des nationalen Selbstbewusstseins beitrug. Ferner zieht Masaryk keine scharfe Grenze zwischen dem Herderianismus Dobrovskys und Jungmanns und dem Šafariks und Kollars — Murko dagegen erklärt uns, wie bei den ersten die rationalistischen Elemente des 18. Jahrhunderts mit dem neuen romantischen Geiste zusammen trafen und wie sie seinem Einflusse gewissermassen unterlagen. So hat z. B. Dobrovsky, der noch in 1820 mit Sehnsucht an die „tempora Josephi“ dachte, doch auch popularisiert Herders Aufsatz über die

Slaven und Jungmann, der bis zum Tode ein entschiedener Voltairianer war, trat zum ersten Mal in das Gebiet der Litteratur mit einer Uebersetzung von Chateaubriands Atala, später übersetzte er auch Werke Miltons, Klopstocks, Herders, Schillers und Goethes. Ueberhaupt ist es bemerkenswert, dass beinahe alle czechischen Dichter und Schriftsteller jener Epoche mit Nachahmungen und Uebersetzungen von Klopstock anfingen, und darum wäre es lohnend, in einer besonderen Untersuchung diesen Gegenstand zu behandeln. Für Hanka, den bekannten Fälscher der sogen. Königenhofer Handschrift, fand Masaryk nur einige Worte der Geringschätzung, Murko dagegen konnte keineswegs seine vielseitige Tätigkeit und seine damalige Bedeutung ohne Berücksichtigung lassen und widmete ihm ein ganzes Kapitel, in welchem er besonders das betonte, dass Hanke „der erste Westslave war, der die Volkslieder seines und der übrigen slavischen Stämme in seinen eigenen Dichtungen mit Bewusstsein und Konsequenz nachahmte" (1815, 1816). Aber in der Königinhofer Handschrift (1817) sind schon ausser der Volksdichtung die Einflüsse der Romantik, der Atala und der phantastischen Werke Lamotte Fouqués, auch der romantischen Schwärmereien für Indien sichtbar. Mit einem Worte, was die Czechen als Volksepos betrachteten, war nur eine romantische Fabel und darum ist Murkos Bemerkung ganz richtig, dass ohne Hankas Fälschungen die Böhmen sich viel früher dem wirklichen Volke zugewendet hätten. Dann hätte auch ein gesunder Nationalismus in der Kunst die Oberhand gewonnen, wie es bei anderen Slaven und namentlich bei den Russen geschah. Im Ganzen ist ja doch Murkos Urteil über Hanka viel zu nachsichtig; in seinen Fälschungen sieht er nur eine patriotische pia fraus. Am wichtigsten aber ist der Gegensatz zwischen Masaryk und Murko in der Behandlung von Čelakovsky, der neben Kollar der bedeutendste Dichter jener Zeit war und wirklich volkstümlich blieb. Masaryk erwähnte ihn kaum, weil er seiner Theorie über den Entwicklungsgang böhmischer Ideen vom Allgemeinen zum Einzelnen nicht entsprach, Murko dagegen berücksichtigte ihn recht ausführlich und das führte ihn zu einer scharfsinnigen Unterscheidung zweier Quellen des deutschen Einflusses auf Böhmen.

Čelakovsky war mit dem ganzen Slaventum viel näher bekannt als Kollar und doch huldigte er nie dem Panslavismus. Sein Nachhall russischer Lieder zeugt davon, wie tief er vom Geiste der russischen Volksdichtung durchgedrungen war. Dasselbe kann man auch sagen von dem später veröffentlichten Nachhalle czechischer Lieder. Ganz richtig ist die Meinung des Verfassers, dass Čelakovsky entweder Böhme blieb, oder sich gänzlich in ein anderes Volk vertiefte, aber nie das Wesen verschiedener slavischer Völker vermengte. Dies ist besonders hoch anzuschlagen, wenn man an die romantisch-panslavistischen Strömungen jener Zeit denkt und um so beachtenswerter, weil „Čelakovsky, wie kein zweiter slavischer Dichter, die Volks- und Kunstpoesie aller slavischen Völker kannte." Mit einem Worte „war er der konsequenteste und wirklich nationale Romantiker, obwol es gerade bei ihm keine natio-

nale Phraseologie gab und wenig Gedichte, die man patriotisch in dem üblichen nicht besonders geschätzten Sinne nennen könnte." In derselben Richtung wirkten andere, weniger bedeutende Dichter, die zu Čelakovskys Freundeskreise gehörten, wie Kamaryt und Chmelensky. Romantisch war bei ihnen allen ihre Begeisterung für das Volk, ferner die beständige Lobpreisung des Herzens, „das mit einem Hauche den menschlichen Verstand überwinden kann" [1]), eudlich die vielen Romantikern gemeinschaftliche unbegrenzte Verehrung für Goethe. In ihren Briefen nennen sie ihn nie anders als milý (lieb), naš milý staroušek (unser lieber Greis). Kamaryt war ganz besonders von Hermannn und Dorothea entzückt, Čelakovsky von Dichtung uud Wahrheit uud in seiner anmutsvollen Liedersammlung Ruže stolista (Hundertblättrige Rose) folgte er in vielen Beziehungen dem Westöstlichen Divan. Neben Goethe verehrten diese Dichter auch Herder, ausserdessen wusste der Verfasser in ihren Werken den Einfluss folgender Dichter nachzuspüren: Bürger, Novalis, E. Schulze, Lamotte Fouqué, Hebel. Von den genannten stand Bürger ihnen am nächsten und seine Balladen wurden auch vielfach übersetzt und nachgeahmt, E. Schulzes Bezauberte Rose erfreute sich einer besonderen Beliebtheit, aber merkwürdig ist es, dass es keine Spur eines bedeutenderen Einflusses von Uhland und der schwäbischen Dichterschule giebt, obgleich sie so nahe dem Kreise von Čelakovsky verwandt waren. Dass in diesem Romantismus kein panslavistischer Hintergrund vorhanden war, erklärt der Verfasser dadurch, dass Čelakovsky und seine Freunde ihre Bildung in Wien und Prag bekamen, also unter dem unmittelbaren Einflusse der deutschösterreichischen literarischen Strömungen, die, unter Metternichs Regierung, keine schwärmerisch politische und oppositionelle Färbung haben konnten und nur rein literarische Zwecke verfolgten. Nicht in Oesterreich, sondern in Jena und Weimar begeisterte man sich neben dem romantischen Mittelalter auch für das vereinigte Deutschland. In Jena studierten Šafarik, der bedeutendste Vertreter des wissenschaftlichen Panslavismus, und Kollar, der Dichter und philosophische Begründer des litterarischen Panslavismus. Unter dem Eindrucke der deutschen nationalen Bestrebungen fühlten sie die Schönheit des Traumes einer künftigen Vereinigung aller Slaven, ohne daran zu denken, dass die Deutschen eine Sprache hatten, während die Slaven nicht nur durch die Sprache, sondern auch durch die Verschiedenheit der historischen Traditionen in verschiedene, zum Teil feindlich gegeneinander gesinnte Völker zerfielen. Also nach Wien und Oesterreich war Jena die zweite Quelle des deutschromantischen Einflusses auf Böhmen und war die Quelle, aus welcher der Panslavismus entsprang.

Die Darstellung der Wirksamkeit der beiden grössten Vertreter des Panslavismus, d. h. Šafariks und Kollars, ist dem Verfasser am besten gelungen. Seine Betrachtungen haben nicht nur eine wissenschaftliche Bedeutung; sie erheben uns über politische Leidenschaften der Gegen-

[1]) Čelakovsky, Gesammelte Briefe (Sebrane Listy) 278.

wart und versetzen uns in eine höhere und reinere Sphäre, wo ein friedliches Zusammentreffen und Aufeinanderwirken der Völker möglich wird. Einerseits erfahren wir, wie mächtig und woltätig der Einfluss der deutschen Wissenschaft und Dichtung auf die geistige Entwickelung Böhmens war, andererseits aber erinnert uns Murko, wie edel und hochherzig sich die grössten Männer Deutschlands zu den nationalen Bestrebungen der Slaven verhielten, weil sie immer dem Humanitätsideale treu blieben. Herder, wie schon erwähnt, war einer der Erwecker des slavischen Geistes, der Jahrhunderte lang im Schlafe versunken lag, Goethe interessierte sich für slavische Volksdichtung, für die Königinhofer Handschrift und schrieb Aufsätze über die „Monatsschrift des Vaterländischen Museums in Böhmen“ — und Fr. Schlegel hatte die slavischen Völker im Sinne, als er Folgendes verkündete: „Eine jede bedeutende und selbständige Nation hat, wenn man so sagen darf, ein Recht darauf, eine eigene und eigentümliche Literatur zu besitzen, und die ärgste Barbarei ist diejenige, welche die Sprache eines Volkes und Landes unterdrückt oder sie von aller höheren Geistesbildung ausschliessen will.“ Im Sinne dieser Worte wirkten viele deutsche Gelehrte und Kritiker jener Zeit, indem sie die glücklichen Erfolge der Böhmen im Gebiete der Wissenschaft und Literatur rühmten. So fand die Königinhofer Handschrift eine begeisterte Aufnahme bei Prof. Meinert. Er sah darin „kostbare Trümmer einer einheimischen lebenswarmen Naturpoesie, die schon in Uebersetzung zur Bewunderung hinweist“; ähnlich äusserte sich darüber Lamotte Fouqué in seinen Reise-Erinnerungen. Čelakovskys „Nachhall russischer Lieder“ machte auf deutscher Seite viel mehr Aufsehen als bei den Russen. Joseph Wenzig verdeutschte sie sofort und Anton Müller, Professor der Aesthetik in Prag, verkündete begeistert ihr Lob in dem Aufsatze „Ein Wort über Volksschriftstellerei“. Müller pries auch Čelakovsky in seinen Vorlesungen und erweckte dadurch, nach Murkos Meinung, in vielen Böhmen das nationale Bewusstsein. — Recht interessant, sogar neu ist Murkos Auffassung des czechischen Patriotismus und Panslavismus, in welchem er keine besonderen deutschfeindlichen Gefühle findet. „Halbbarbarei“, „russischmongolische Eroberungswut“ — so charakterisierte Joh. Scherr in seiner Literaturgeschichte die Slavy Dcera von Kollar — und diese Worte waren der Ausdruck einer Ansicht, die bis heute allgemein verbreitet ist, Murko dagegen samelte Tatsachen, die, was die Panslavisten-Strebungen betrifft, gerade das Gegenteil beweisen. Je stärker die Czechen die Liebe zum Vaterland und Slaventum ergriff, desto tiefer wurde die Achtung, die in ihren Gemüten die deutschen nationalen Ideale erweckten, mit welchen manche von ihnen in Jena nähere Bekanntschaft machten. Namentlich für Šafarik und Kollar blieb Jena für immer eine Quelle erhabendster Erinnerungen: „Von innerer Lust — schreibt Murko — erglänzten die milden Augen des alten Šafariks, so oft er auf die angenehmsten Erinnerungen seines Lebens, auf die Jenaer Zeit zurückkam; er segnete das Schicksal, welches ihm vergönnt hatte, dass er sich in dem damaligen Hauptsitz der Wissenschaft die methodische Grundlage der Philologie

7*

und Geschichte holen konnte, kurz, Jena war ihm: exilium corporis, paradisus animae." Ebenso Kollar, der nach seiner Rückkehr von Jena Pastor der slovakischen Gemeinde in Ofen-Pest wurde, erzählte in einer Predigt von seinen Beziehungen zu den Deutschen, verglich Jena und Weimar — diese Wiege des lutherischen Glaubens — mit Griechenland und Athen, feierte die dortige Kultur, die hohe und ausgebreitete Bildung, die Toleranz und Gerechtigkeit unter den einzelnen christlichen Parteien, die Wahrung des Menschenrechts: „Wie Christen anderer Konfessionen — erklärte er am Ende — zu heiligen Stätten und Wunderorten pilgern, so sollen junge Slovaken und künftige Kirchenlehrer zu jenen heiligen Stätten, zu den dortigen Hochschulen, als den Quellen des evangelischen Glaubens wandern."

Verschiedene Wege schlugen Šafarik und Kollar ein, nachdem sie von Jena zurückkamen. Šafarik wurde Lehrer in Neusatz, später siedelte er nach Prag über, aber immerwährend verfolgte er die Weiterentwickelung der deutschen Wissenschaft, bekam rechtzeitig Niebuhrs, Jak. Grimms, Bopps und W. v. Humboldts Werke in die Hand, studierte sie gründlich und wurde mit deren Hilfe selbst zu einem Riesen der Wissenschaft. „Ihm schwebte — nach Murkos treffender Bemerkung — eine von der deutschen Romantik geschaffene Philogie vor Augen, wie sie W. v. Humboldt als die Wissenschaft der Nationalität definierte" und diesem Ideale entsprechend schrieb er die Slavischen Altertümer, sein Meisterwerk, dessen Bedeutung für die slavischen Philologen unvergänglich bleiben wird. Kollar übte mit seiner Slávy Dcera einen nicht geringeren Einfluss auf Böhmen aus, doch verlor er allmählich den Zusammenhang mit der geistigen Bewegung Deutschlands und versank in Träumereien, an denen später seine späteren pseudoarcheologischen Forschungen über die Vergangenheit der Slaven so reich sind. Beide aber — Kollar ebenso gut wie Šafarik — blieben bis zum Tode dem Herderschen Humanitätsideale treu. Šafarik verwertete Herders Charakteristik der „stillen, friedliebenden, ackerbautreibenden und eben darum von allen Seiten unterdrückten" Slaven, schrieb ihm eine besondere Empfänglichkeit zu und gründete darauf seine Ueberzeugung, dass sie, „in der Realisierung eines reinen Menschentums den Griechen nahe zu kommen" berufen seien, doch dieser Patriotismus, indem er die Nationaltugenden weckte, lehrte auch, wie man die Rechte anderer achten sollte. Kollar ging seinerseits mit seinem Herderkultus noch weiter, in manchen Sonetten übersetzte er ihn, wie es Murko bewies, beinahe wörtlich und der Erhabenheit Herderscher Ideen muss man es zuschreiben, dass die panslavistische Begeisterung ihn nicht gänzlich verblendete. In seinen Urteilen blieb er gerecht, fand in seinem slavischen Himmel für Herder, Goethe und viele andere Deutsche Platz und Jena und Weimar feierte er in der Slávy Dcera so oft und so herzlich, dass „wenig deutsche dichterische Werke — wie der Verfasser bemerkt — dem Evangelium des Panslavismus in dieser Hinsicht gleichkommen".

Mit einem Worte, es geht deutlich aus Murkos Betrachtungen hervor, dass der ursprüngliche Panslavismus, der sich unter Herders Einfluss ent-

wickelte, keineswegs so einseitig gehässig und eroberungswütig war, wie Viele es sich bis jetzt vorstellen. Deswegen ist die vom Verfasser zuerst aufgestellte Meinung, dass der Panslavismus erst später in Russland unter der Leitung der dortigen Slavophilen in eine byzantinisch orthodoxiale Ausschliesslichkeit verfiel und von dort her in diesem Sinne auf die Czechen und andere slavische Völker wirkte, vollkommen richtig.

Im ganzen ist Murkos Werk für das Verständnis der geistigen und litterarischen Bewegung in Böhmen ausserordentlich wichtig. Nur diesen Vorwurf kann man dem Verfasser machen, dass er sich durch seinen Eifer zu weit führen liess, indem er der deutschen Romantik einen ebenso grossen Einfluss auf andere slavische Litteraturen wie auf Böhmen zuschrieb. In Polen und in Russland trafen die deutschen Einflüsse mit dem französischen und englischen so zusammen, dass es oft recht schwer zu bestimmen ist, was dort von Deutschland, und was von Frankreich und England kam, jedenfalls überwog am Ende der Einfluss Byrons alle anderen und liess tiefe Spuren in beinahe allen Meisterwerken der polnischen und russischen Dichtung zurück. Was Böhmen betrifft, so möchte ich den Verfasser erinnern, dass zu einer Zeit mit Kollar und Čelakovsky, K. H. Macha, der ein ganz entschiedener Byronverehrer war, auf dem Gebiete der Dichtung nicht unbedeutendes leistete. In einer besonders dem deutschen Einflusse gewidmeten Untersuchung konnte ihn der Verfasser ganz beiseite lassen, doch, weil er ihn erwähnte, so hätte er gerecht über ihn und seine Richtung urteilen sollen. Der Byronismus war wohl etwas mehr, als nur „eine Abart der Romantik“. Wenig geschätzt von den Zeitgenossen übten doch die Gedichte Machas einen bedeutenden Einfluss auf die weitere Entwickelung der Litteratur. Sie wurden von der jüngeren Generation, als ein Protest im Namen allgemein menschlichen Interesses gegen die patriotisch panslavistische Phraseologie betrachtet, welche die czechische Dichtung mit einer Ueberschwemmung bedrohte. In 1844 erschienen die Antipoden von Nebesky, ein philosophisches Gedicht, welches sich mit dem Problem von den Zielen des menschlichen Daseins beschäftigte und ebenso wie Machas Hauptwerk Mai (1835) unbeachtet blieb. Aber etwa ein Jahrzehnt später sammelte der feurige Lyriker J. V. Frič die jungen litterarischen Kräfte um sich und gab mit deren Hilfe den Almanach Lada Niola (1855) heraus, der als das erste Vorzeichen einer neuen Richtung betrachtet wird. Der Lada Niola folgte im Jahre 1858 ein neuer Almanach zum Andenken an Macha Mai genannt, mit einer Biographie des seit 23 Jahren gestorbenen Dichters und einem Gedichte zu seiner Ehre. Unter den Herausgebern waren, ausser Frič, Joh. Neruda, Rud. Mayer, V. Halek, Adolf Heyduk — lauter junge Dichter, die neue Bahnen in der Litteratur betreten wollten und deren Losungswort der Name Machas war. Sie wurden auch die eigentlichen Begründer des modernen czechischen realistischen Romans, in dessen Gebiete der genannte Neruda sich später den grössten Ruhm erwarb, und der modernen glänzenden, aber wenig volkstümlichen Lyrik, die in Jar. Vrchlicky einen talentvollen und geistreichen Vertreter fand. Mit einem Worte, vom Standpunkte der heutigen

Litteratur betrachtet ist der Byronist Macha für die Weiterentwickelung der czechischen litterarischen Strömungen beinahe ebenso bedeutend, wie die Herderianer und Romantiker in deutschem Sinne — Kollar und Čelakovsky.

Krakau. Marian Zdziechowski.

HERMANN ULLRICH: Robinson und Robinsonaden. Bibliographie, Geschichte, Kritik. Ein Beitrag zur vergleichenden Litteraturgeschichte, im besonderen zur Geschichte des Romans und zur Geschichte der Jugendlitteratur. I. Teil. Bibliographie. (Litterarhistorische Forschungen. Herausgegeben von Dr. Josef Schick und Dr. M. Frh. v. Waldberg. VII. Heft.) Weimar, Verlag von Emil Felber. 1898. XIX (u. 5 ungezählte) 248 S. 8°.

Die schon mehrere Jahre erwartete Robinsonbiographie von H. Ullrich hat nach des Referenten Ansicht die Hoffnungen der Fachgenossen nicht nur erfüllt, sondern entschieden noch übertroffen, insofern als wol keiner, auch der auf dem Gebiete Bewanderten, sich den Umfang desselben so bedeutend vorgestellt hat, wie er sich tatsächlich erweist; doch auch die Qualtität der Arbeit macht dem Verfasser die grösste Ehre.

Der überaus reiche Stoff gliedert sich in vier Hauptabschnitte und einen Anhang. Zuerst werden die Ausgaben des Originals unter 196 Nummern aufgeführt; die zweite Abteilung behandelt die Uebersetzungen in 110 Nummern, von denen auf holländische 5, auf französische 49, auf deutsche 21, auf italienische 4, auf dänische 5, auf schwedische 4, auf polnische 3, auf spanische 2, auf arabische 2 entfallen; dazu kommen 1 griechische, 1 finnische, 1 neuseeländische, 1 bengalische, 1 maltesische, 2 ungarische, 1 armenische, 2 hebräische, 1 gälische, 2 portugiesische, 1 esthnische und 1 persische Uebersetzung. Hierauf folgen in der dritten Abteilung die Bearbeitungen des Originals, sie belaufen sich auf 115 Nummern, wozu aber — wie man sich leicht überzeugt, mit Recht — weitere Ausgaben jeder Bearbeitung sowie deren Uebersetzungen und Fortsetzungen nicht mitzählen. Diese werden unter jeder Nummer mit besonderer Zählung aufgeführt, sodass z. B. No. 7, Campes Robinson, nicht weniger als 111 verschiedene Bücher unter sich begreift. Hierzu mag noch bemerkt werden, dass der Verfasser hier wie überall nur die Ausgaben und Auflagen verzeichnet, deren Vorhandensein er nachweisen kann. Wenn man in Betracht zieht, dass er von den Auflagen des Campeschen Robinson die 1., 2., 3., 4., 5. (2 verschiedene), 25., 32., 42., 102., 103., 104., 105., 106., 110., 117. nebst einigen Nachdrucken und illustrierten Ausgaben aufzählt, so ergiebt sich, dass von dieser Jugendschrift etwa 102 Auflagen verschwunden sind.

Die vierte Abteilung bringt nun die Nachahmungen des Originals (Robisonaden). Der Abschnitt A enthält die wirklichen Robisonaden,

„die das Hauptmotiv des Robinson, insularische Abgeschlossenheit von der menschlichen Gesellschaft, zum Mittelpunkt der Erzählung machen oder doch episodisch verwerten“. Hier werden 233 Bücher aufgezählt, aber wie in Abteilung III so, dass Neuauflagen und Uebersetzungen unter den Nummern des Werkes, das sie betreffen, besonders gezählt sind. Der Abschnitt B (Pseudorobinsonaden) giebt die Bücher, welche jenes Kriterium nicht aufweisen, unter 44 Nummern. Der Anhang behandelt „apokryphische Robinsonaden“ und den Robinsonstoff auf der Bühne. Knapp gehaltene, aber sehr dankenswerte Anmerkungen, welche bibliographische Schwierigkeiten, einschlägige Litteratur u. s. w. betreffen, sind an vielen Stellen eingeschoben. Dass Bücher, welche mit den Pseudorobinsonaden inhaltlich irgendwie verwandt sind, aber „keine Robinsonaden sind und sich auch als solche nicht ausgeben“, weggelassen worden, ist nur zu loben, denn sonst wäre die Flut, um einen neuerdings beliebt gewordenen Ausdruck anzuwenden, uferlos geworden. Die Erörterung über „Robisonaden vor Robinson“ haben wir von dem in Aussicht gestellten zweiten Teile zu erwarten; Ullrichs Sorgfalt und Scharfsinn wird hier wol etwas aufräumen.

Wer die Vorrede und die Vorbemerkungen des Verfassers aufmerksam liest und von Bibliographie etwas versteht, wird die von ihm getroffene Einteilung sachgemäss und praktisch finden. Die Grenzen der Begriffe Uebersetzung, Bearbeitung und Nachahmung u. s. w. sind bisweilen verschwimmend; deshalb kommen zweifelhafte Fälle vor, Referent glaubt aber aussprechen zu sollen, dass er in keinem solchen anders als der Verfasser gehandelt haben würde. Dass der Name Robinso na d e n auf die Nachahmungen beschränkt wird, ist dem Ref. aufgefallen, da er an Iliade, Henriade, Messiade dachte und demgemäss den Titel „Bibliographie der Robinsonaden“ erwartete, doch kann er dem Verfasser nicht das Recht bestreiten, sich die Sache anders zurecht zu legen.

Die Pflicht, ein solches Buch auf seine Vollständigkeit hin zu prüfen, kann einem Beurteiler nur mit grosser Einschränkung auferlegt werden. Referent hat vor Jahren einmal daran gedacht, die Aufgabe, zu deren Lösung er dem Verfasser von Herzen Glück wünscht, in beschränkterem Umfange zu der seinigen zu machen, und darauf hin zu sammeln angefangen. Natürlich hat er, sobald er Ullrichs Buch in die Hände bekam, seine Aufzeichnungen sogleich damit verglichen und, wer den deutschen Gelehrten kennt, wird es menschlich finden, dass es ihm ein Triumph gewesen wäre, eine Anzahl Bücher nachweisen zu können, die Ullrich nicht kannte. Nun, der Triumph ist nicht gross geworden, die ganze Ausbeute besteht in einer Auflage des Nil Hammelmann, welche sich als die d r i t t e bezeichnet und zu Erfurt 1749 bei Joh. David Jungnicol erschienen ist. Das Buch befindet sich auf der Stadtbibliothek zu Breslau (Sig.: 8 E 3413 f.). Ebenda ist der von Ullrich S. 147 (27.) angeführte dänische Robinson (Sig.: 8 E 3412 b.) vorhanden, aber das sonst vollständig mit Ullrichs Angaben übereinstimmende Titelblatt trägt die Jahreszahl 1750, welche in dem Exemplar, das Ullrich in der Hand gehabt

hat, fehlt, aber richtig von ihm ergänzt ist. Mit Recht hat Ullrich das unsäglich alberne Buch von J. D. Bartholomä „Neue Fata einiger Seefahrer, Ulm 1769“, welches man nach der Anführung bei Goedeke III, 264 für eine Nachahmung oder Fortsetzung des berühmten Romans von Gisander (Schnabel) halten könnte, ausgeschlossen, da es keins von beiden ist.

Es sei noch gestattet, einen Einfall, den Referent beim Nachschlagen von Titeln gehabt hat, vorzubringen. Von einem Register kann natürlich nicht die Rede sein; aber eine nicht sehr umfängliche und, abgesehen von einem ziemlichen Zeitopfer, nicht schwer herzustellende Tabelle würde das Auffinden von Titeln sehr erleichtern. Sie dürfte etwa so beschaffen sein: Die Jahreszahlen von 1719 an werden aufgezählt und bei jeder die Seiten des Buches, auf denen in dem angegebenen Jahre erschienene Werke verzeichnet sind, angeführt, und wie viele auf jeder Seite. Z. B. 1894. — 25.2. 56.1. 69.1. 89.1 u. s. w. Eine solche Tabelle würde zwei Vorteile bieten; erstens würde der Nachteil vermieden, dass ein Benutzer über die Zugehörigkeit eines Buches zu einer der verschiedenen Abteilungen im Unklaren wäre (wenn er z. B. nur den Titel kennt) und dann in verschiedenen Abteilungen suchen müsste; zweitens würde sie ein anschauliches Bild der Beliebtheit der Robinsonbücher in verschiedenen Zeitabschnitten geben und des Einflusses zeitgemässer Neubearbeitungen wie des Campeschen Robinsons zeigen.

Wie der Titel ausweist, ist die Bibliographie nur der erste Teil des gesamten von Ullrich geplanten Werkes. Der zweite wird nach Vorrede S. XI. eine Geschichte des Robinsonmotivs enthalten. Der Verfasser täuscht sich nicht über die Schwierigkeiten seiner Aufgabe. Wenn er sie so überwindet wie die nicht geringeren aber andersartigen des ersten Teils, so kann er und können die Fachgenossen sehr zufrieden sein.

Breslau. Felix Bobertag.

BENEDETTO CROCE: I Teatri di Napoli. Secolo XV—XVIII. Napoli presso Luigi Pierro 1891. XI u. 786 S. gr. 8°.

Der Verfasser hat hier die grossen Artikel zu einem stattlichen Bande vereinigt, welche er in den Jahren 1889—91 im *Archivio storico per le provincie napoletane* veröffentlicht hatte. Die Arbeit zerfällt in zwei Teile. Im ersten behandelt Croce in 16 Kapiteln die Theatergeschichte Neapels von 1443—1734 und im zweiten in 21 Kapiteln die Zeit von 1734—1799. Hieran schliesst sich ein *Appendice* mit 14 Nummern an.

Dürftig fliessen die Nachrichten in der älteren Zeit, während sie um so reichlicher werden, je näher wir der neueren Zeit kommen. Jener sind bis zum Ende des 16. Jahrhunderts nur 4—5 Kapitel, dem 17. etwa 8 gewidmet, zusammen nicht viel mehr als ein Viertel des

ganzen Buches, während das 18. Jahrhundert alles übrige, d. h. 24 Kapitel auf ca. 450 Seiten umfasst.

Nach einigen einleitenden Seiten hebt der Verfasser mit den theatralischen Vorstellungen am Hofe der Aragonesen (ab 1443) an. Für diese Zeit ist die Aufführung von religiösen und profanen Volksspielen sowie von *farse allegoriche* zu Hoffestlichkeiten zwar durch Dokumente bezeugt, von den aufgeführten Stücken ist jedoch so gut wie nichts erhalten. Erst mit Sannazaro und Caracciolo treten die Nachrichten etwas aus dem Dunkel der Vergangenheit, und der Verfasser kann uns von den allerdings meist rohen Versuchen der allegorischen Gattung sowie der volkstümlichen Possen ein ungefähres Bild geben.

Das nächste Kapitel versetzt uns bereits an den Anfang des 16. Jahrhunderts. Wir werden darin mit einer lateinischen politischen Komödie des berüchtigten Neapolitaners Morlini, sodann mit den *farse caraiole* — volkstümlichen Schwänken — bekannt. Es folgen sodann noch ein paar kurze Notizen über den Spanier Torres Naharro, dessen Stücke allem Anschein nach in Neapel aufgeführt wurden, und über die Eclogenschreiber Antonio Epicuro und Luigi Tansillo.

Das dritte Kapitel giebt uns Aufschluss über die Festvorstellungen in Neapel zu Ehren des Kaisers Karl V. (1535) und über die Theaterbelustigungen, die Don Ferrante Sanseverino, Principe di Salerno in den folgenden Jahren veranstaltete. Es handelte sich dabei sowol um fremde Stücke, so z. B. um die von Schauspielern aus Siena aufgeführten senesischen Lustspiele, darunter die vielberufenen *Ingannati*, als auch um dramatische Leistungen der Einheimischen. Von letzteren ist allerdings meist nicht viel mehr als der Titel erhalten. Ob die Stücke von Neapolitanern, welche Croce nach Quadrio und Allacci anführt, auch wirklich, wie er vermutet, in Neapel aufgeführt worden sind, muss vorerst zweifelhaft bleiben.

Wichtiger als die bisherigen Kapitel ist das vierte *„Primi teatri publici, e comici dell' arte“*. War vorher vorzugsweise von *„esercizii di dilettanti“*, von *„passatempo di case signorili“* die Rede, so versucht der Verfasser jetzt, die Zeit der ersten stehenden Theater zu ermitteln, was ihm allerdings nur annähernd (Ende des 16. Jahrhunderts) gelang, und das Erscheinen der Berufsschauspieler, besonders der in Neapel beheimateten, zu verfolgen. Bezüglich der hierher gehörenden berühmten Mimen Fabritio de Fornaris (ca. 1584), Aniello Soldano (ca. 1590) und G. Donato Lombardo (ca. 1589) wiederholt er nur, was wir längst aus F. Bartoli wissen. Dagegen teilt er uns einiges Neue über die Schauspieler Silvio Fiorillo (Capitan Matamoros), B. Zito u. a. mit.

Das fünfte Kapitel ist dem berühmten Neapolitaner G. B. della Porta gewidmet und bietet, abgesehen von ein paar Kleinigkeiten, nichts wesentlich Neues gegenüber den Studien von Fiorentino und Camerini. An della Porta — unstreitig dem grössten Dramatiker Neapels in der Renaissancezeit — reiht Croce sogleich noch einige andere Ver-

treter der *Commedia erudita* an, *„pallidi imitatori“* des Verfassers der *Magia Naturalis*, die Lustspieldichter Marotta, Gloritio, G. C. Torelli, F. Gaetano und Moccia, die Tragiker Cataldo, Persio, Ingegneri, F. Passero u. s. w.: blosse Namen und Titel, den Verzeichnissen von Quadrio und Allacci entnommen. Nur von einem Stücke, von *La Reina di Scotia* des C. Ruggieri giebt Croce, des interessanten Stoffes wegen, den Inhalt an.

Im sechsten Kapitel beschäftigt er sich u. a. mit der Gründung des Theaters *San Bartolommeo* (1620) und dem ersten (?) Erscheinen spanischer Schauspieltruppen zu Neapel in der gleichen Zeit. Ausser den Namen der Direktoren (Autores) Sancho de Paz und Francisco de Leon, der Zeit (1620—27) und der Stätte (Teatro de Fiorentini) ihres Auftretens weiss uns Croce wenig von ihnen zu sagen. Besser ist er über die italienischen Schauspieler unterrichtet, die von 1616 an zu Neapel spielten und unter denen die Namen Cecchini (detto Frittelino), Girolamo Chiesa (Dottore Gratiano), Andrea Ciuccio (Pulcinella), Ambrogio Buonomo (Coviello) hervorleuchten. Unterm Jahre 1630 berichtet Croce von einer zu Neapel *„con superbissimo apparato“*, und zwar von Edelleuten aufgeführten, sonst ganz unbekannten spanischen Komödie: *La palabra cumplida, el amor mas que la sangre, y la cara aventurosa* — man glaubt eher drei Comedias vor sich zu haben — deren Verfasser nicht genannt wird. Das siebente Kapitel hat die ersten schüchternen Versuche auf dem Gebiete des musikalischen Dramas in Neapel zum Gegenstande. Croce findet, dass bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts dieselben nur wenige und äusserst unbedeutende waren, und dass die Oper in Neapel viel später als in Florenz, Rom und Venedig Wurzel fasste.

Im engsten Zusammenhange mit dem Auftreten spanischer Schauspieler in Neapel steht natürlich die Anwesenheit der spanischen Vizekönige daselbst und ihrer Gefolgschaften. Croce versäumte es daher auch nicht, sie in ihrem, dem Theater durchweg günstigen Verhalten zu charakterisieren. So gedachte er im sechsten Kapitel des Herzogs von Osuna, des Grafen von Lemos und des Kardinals Borgia. Besonders interessant ist aber, was er im achten Kapitel über den Vicerè Monterey mitteilt. Dieser theaterliebende Spanier begünstigte sowol die einheimischen Histrionen als die spanischen. Letztere liess er mit grossen Kosten aus der Heimat kommen. *„Per una di queste (compagnie) spese una volta, pel solo viaggio, da quattromila e cinquecento ducati. E „quando salirono al suo Palagio, inviò tutti i suoi familiari ad incontrarli sino al cortile, ricevendoli con siffatta allegrezza, che generò meraviglia e disprezzo di lui anche nei suoi amici e partigiani“* (S. 121). Aber Monterey setzte sich leicht über die öffentliche Meinung hinweg „osò fare che nessun altro Vicerè aveva mai fatto: osò andare apertamente, al teatro publico.“ Von kulturhistorischem Interesse ist es, zu welchen Mitteln er griff, als die spanischen Schauspieler sich bei ihm beklagten, dass sie schlechte Geschäfte machten: *„Il Monterey, detto fatto, mandò fuori una grida:*

„che chiunque fosse publica meretrice dovesse girne colà ogni giorno, e quelle, che non vi gissero, pagassero a pro' degli istrioni quattro carlini al mese“. E con un onorevole accoppiamento, commandò parimente „ai capitani ed agli altri uffizioli delle compagnie spagnuole che pagassero anch' essi una stabilita somma di pecunia per tal affare: cotante stimavo l'opera di cotal gente“ (S. 123). Unter dem folgenden Vizekönig, dem Herzog von Medina Torres, tauchte in Neapel 1639 eine spanische Truppe unter der Führung von Francisco Lopez auf. (Ueber ihn „uno de los mejores Actores de su siglo“ vergl. Pellicer, Tratado Histor. II, 59 ff.) Im nächsten Jahre mietete das von den Spaniern benutzte Theater dei Fiorentini der Schauspieler Marcos Napolione — von Allacci als Uebersetzer spanischer Stücke genannt — mit Anderen gemeinschaftlich. — Im gleichen Kapitel giebt Croce eine kurze Lebensskizze von dem jüngeren (Tiberio) Fiorillo, bekannt unter dem Theaternamen Scaramuccia, von dem indes nur sicher ist, dass er zu Neapel geboren, nicht, dass er dort als fertiger Schauspieler aufgetreten ist.

Im neunten Kapitel wird uns der definitive Einzug des Musikdramas in Neapel geschildert. Als eine der ersten aufgeführten Opern betrachtet Croce *Il Nerone* von Busenello-Monteverde, als die ersten einheimischen Librettisten Sorrentino und Paolella, als die ersten Komponisten Cirilli und G. Alfiero. Interessant ist es zu beobachten, wie die Opern ihre Intriguen mehr und mehr spanischen Comedias entnahmen. So ist auch das von Croce (S. 134) inhaltlich mitgeteilte, 1649 aufgeführte namenlose Stück von Zacconi nichts als der Abklatsch einer spanischen Comedia. Uebrigens stand ja fast das ganze damalige italienische Drama unter dem gewaltigen Einflusse Iberiens. Für Neapel sind Celano, Tauro, Pasca, de Vito, di Castro u. a. — wie Croce zeigt — sprechende Zeugen dafür. Aber alle diese haben mit ihren Nachahmungen nur die Aeusserlichkeiten und Uebertreibungen der Spanier, nicht ihre Vorzüge, ihre glänzenden Eigenschaften übernommen. In Prosa geschrieben — im Gegensatz zu der meisterhaften poetischen Diktion der Spanier — und prosaisch gedacht, sind ihre Dramen geistlos und insipid. Eine spanische Schauspielertruppe weist Croce wieder für 1659 nach; ihr Führer wird schlechtweg Adrian(o) genannt. Wenn die Vermutung Croces richtig ist, dass es der berühmte Adrian Lopez gewesen sei, so würde das Wenige, was wir über diesen *„Autor“* wissen, durch unser Buch eine interessante Ergänzung erfahren, nämlich die Schilderung seines tragischen Todes. Croce schreibt hierüber (S. 147): *„Una bellissima commediante spagnuola era anche a Napoli, detta la Guzman. Adriano ne era l'amante. Ma un altro amante, Don Luigi Sobramonte, capitano di fanteria, lo fece minacciare della vita. La madre e le sorelle di lui ne diedero parte al Vicerè „il quale fidato nella propria schiettezza, li replicò che non l'amazzerebbono sotto la sua parola“. Ma nonostante la parole vicereale, Adriano, una domenica, il 21 ottobre 1660, a un' ora di notte, fu aggredito da venti persone al Largo del Castello . . . e ammazzato.“*

Im zehnten Kapitel wirft der Verfasser einen flüchtigen Blick auf die geistlichen und Schuldramen, worüber er allerdings nicht viel Wissenswertes mitteilen kann. Der grösste Teil des elften Kapitels (S. 167—180) ist dem Lebensgang der berüchtigten Giulia di Caro gewidmet, welche zuerst Strassendirne, dann *„canterina e capacomico“* ihren verworfenen Lebenswandel fortsetzte, und — ein trauriges Kulturbild jener Tage — lange das verhätschelte Schosskind der höheren Kreise war. Die Geschichte der theatralischen Aufführungen zu Neapel in den 70er Jahren des 17. Jahrhunderts ist eng mit dieser Dirne verknüpft.

Das zwölfte Kapitel schildert uns den Brand des Theaters S. Bartolommeo (1681) und dessen Wiederauferbauung, und setzt die Theaterchronik bis zum Jahre 1696 fort, ohne indes etwas besonders Bemerkenswertes zu bringen. Das dreizehnte Kapitel führt uns bereits in das 18. Jahrhundert hinüber, und bei der Fülle des Stoffes, den der Verfasser von dieser Zeit an bietet, wird es zur Unmöglichkeit, auf Einzelheiten einzugehen. Es möge genügen, dass er uns ausführlich mit der Entwickelung der Opera buffa — die allerdings schon Gegenstand einer vortrefflichen Monographie aus der Feder M. Scherillos gewesen —, mit der Entstehung der einzelnen Theater zu Neapel (La Canterina, San Carlo, Teatrino al Largo del Castello, Giardinello a Porta Capuano, della Pace, Cantinu, San Carlino, del Fondo und San Ferdinando), mit den berühmtesten dramatischen Autoren, so z. B. Andrea Belvedere, Amenta, Baron di Liveri und die Dichter der Opera buffa, mit dem Erscheinen auswärtiger Dichter in Neapel (Metastasio, Goldoni, Gamerra), mit dem Auftreten fremder Schauspieler daselbst u. dgl. mehr bekannt macht. Selbst der Aufenthalt Goethes in Neapel hat ein Plätzchen in der Darstellung gefunden. Es sind buntbewegte Bilder, die an uns vorüberziehen, wenn wir uns in diese umfangreichen Seiten des Buches vertiefen, bunt wie die Bewohner Neapels, beweglich wie der Geist des Südländers. Fast alle Bestrebungen und Strömungen des 18. Jahrhunderts in litterarischer und zum Teil in politischer Hinsicht, zusammen mit dem, was sich aus früherer Zeit erhalten hatte, ein buntes Gemengsel spanischer, französischer, englischer und selbst deutscher Einflüsse, kommen hier zum Ausdrucke.

Mit grossem Fleisse hat Croce unter eifriger Benutzung von gedrucktem und archivalischem Material einen ungeheuren Stoff zusammengetragen; aber sein Buch ist weniger eine Geschichte der Theater zu Neapel als eine Materialiensammlung zu einer solchen. Er häuft den Stoff an, Wichtiges und Unwichtiges, im grossen und ganzen chronologisch, aber ohne die Tatsachen immer in genauen ursächlichen Zusammenhang zu bringen. Man vermisst bei Croce den den Stoff sichtenden historischen Blick und die Kunst plastischer Darstellung. Gleichwol behält sein Werk bleibenden Wert. Schade dass der Gebrauch durch das Fehlen eines Index sehr erschwert wird.

Bei dem umfangreichen Material, das der Verfasser zu bewältigen hatte, ist es erklärlich, dass sich manche Unrichtigkeit, manche Lücke in seinem Werke findet. Ich will Einiges hier anmerken.

Zu S. 34 sei bemerkt, dass *Question de Amor,* „romanzo anonima" längst als eine Dichtung des Diego de San Pedro erkannt ist. — Bei der Aufzählung der Stücke des Torres Naharro (S. 35) vermisst man die zwei etwas später erschienenen *Seraphina* und *Aquilana*, welche mehr als die anderen unter italienischem Einfluss stehend, gerade die besten Leistungen des Spaniers sind. — Ebenda lies *Jacinta* statt *Yacinta*. — Merkwürdigerweise hat Croce ganz und gar den Notturno Napolitano vergessen, dessen Drama *Gaudio d'Amore,* sowie andere kleine Stücke schon um ihres Alters willen eine Stelle in seinem Werke verdient hätten. — S. 45 A. sagt Croce: „Non mi pare sia stato notato che una delle commedie di Lope de Rueda . . *los Engañados,* non è, se non un' imitazione della commedia italiana *(Gl' Ingannati)*". Croce ist es also entgangen, dass Klein bereits 1872 (im IX. Bde. seiner *Geschichte des Dramas,* S. 159) den Nachweis geführt hat. — Der *Capitano Bizarro* des Secondo Tarentino wurde nicht erst 1551 (so Croce S. 50), sondern bereits (Venezia Giovanni Valvassone) 1550 gedruckt. — S. 69 sagt Croce: „Il 1588 o 89 fu rappresentata par la prima volta . . . *l'Olimpia,* commedia di Giambattista della Porta". Nachdem dieses Lustspiel schon 1584, unter dem Namen *Angelica* verkleidet, von dem Schauspieler F. de Fornaris (Capitan Cocodrillo) in Paris gedruckt worden war und seine Entstehung in noch viel ältere Zeit zurückgeht, so ist es höchst unwahrscheinlich, dass jene Aufführung die erste war. — S. 70 A sagt Croce: „Il Porta volle far sempre credere che le commedie erano stati scherzi della sua gioventù etc." Wir haben keine Veranlassung, die Worte des Dichters in Zweifel zu ziehen, wie ich an anderer Stelle zu zeigen gedenke. — Gloritios *Impresa d'Amore* wurde nicht erst 1607 (also Croce S. 80), sondern schon 1605 gedruckt. Ferner schrieb er keine *Sprezzate durezze,* sondern *Spezzate durezze,* und dieses Stück erschien bereits 1603 und nicht erst 1605 im Drucke. — Ebenda führt Croce die Lustspiele des F. Gaetani an, übersah aber, dass der Herausgeber der Gesamtausgabe, Giovanni di Gregorijs (Napoli Ettore Cicconio 1634), angiebt *„l'una di loro . . è rappresentata in* **Napoli** *auanti il Signor Conte di Lemos etc."* — Luigi Ioeles *Vita di S. Gennaro* ist nicht 1604 (Croce S. 82), sondern 1645 erschienen. — Der Verfasser von *David perseguitato* heisst nicht Fulgenzio (ebenda), sondern Felice Passero. — S. 83 behauptet Croce von Carlo Ruggeris *La Reina di Scotia: „È la prima tragedia, che si conosca, su Maria Stuarda"*. Das ist nicht richtig, es gehen der Tragödie Ruggieris ausser der von Croce noch selbst erwähnten Tragödie von Th. Campanella (verloren) mindestens noch zwei dramatische Dichtungen über den gleichen Gegenstand voraus, hierüber s. weiter unten. — S. 88 A erwähnt der Verfasser eine Tragedia *La Reina Matilda* von Domingo Bevilaqua de Milan „stampata 1579". Nach Barrera *Catalogo* S. 254 u. 578 ist die

Jahreszahl 1597. — Mairets *Les Galanteries du Duc d'Ossonne* (Croce schreibt d'Ossuna) sind nicht 1627 (Croce S. 101), sondern ca. 1632 aufgeführt worden. —

S. 111 sagt Croce: „Nel 1600 era nato a Firenze ... *l'opera in musica.*" Das ist nicht exakt, die ernste Oper feiert als Geburtsjahr das Jahr 1594 (Rinuccinis *Dafne* wurde in diesem Jahre gespielt; cf. Arteaga I, 247), die komische 1597 (Orazio Vecchis *Anfiparnaso*). S. 125 giebt Croce nach Allacci (1666 S. 617) die Stücke an, welche der Schauspieler Marcos Napolione aus dem Spanischen übersetzte. Er hätte leicht die falschen Titel und Autorenbezeichnungen nach dem ihm bekannten Barrera korrigieren können. Er würde dann z. B. statt Villa Assan, Villayzan geschrieben haben, die Stücke „la *gran Zenobia*, la *Vita è Sogno*, la *Casa con due porte*" hätte er nicht Montalvan, sondern Calderon zugewiesen, ebenso „il *Sansone*, il *Gran Numa* (soll heissen *Seneca*) *della Spagna Filippo II* nicht Lope de Vega, sondern Montalvan, desgleichen die Stücke il *Nigno diabolo (Niño diablo)*, l'*Armata navale* etc., il *Cane dell' Ortolano* nicht Mira de Mescua, sondern Lope de Vega. — Die nach dem Spanischen gearbeiteten Dramen von Celano u. A. (S. 139) waren leicht den Titeln nach auf ihre Quellen zurückzuleiten. So ist z. B. *Non è padre essendo re* dem Roxas Zorilla, *La Zingarella de Madrid* dem Antonio de Solis und *Il Figlio delle battaglie* dem Jacinto Cordero entnommen, während la *Contessa di Barcellona* (di R. Tauro di Bitonto) erst durch Vermittelung des Franzosen Bois-Robert (Cassandre, Comtesse de Barcelone) auf eine spanische Quelle zurückgeht. — Unbekannt ist Croce das wichtige Werk von Casiano Pellicer über die spanischen Schauspieler etc. *(Tratado hist. sobre el origen y progresos de la Comedia y del Histrionismo en Espana* Madr. 1804) geblieben, das ihm manche Ergänzung zu seiner Arbeit geliefert hätte. So z. B. die nachfolgende interessante Stelle (II, 22):

> „**Ana de Barrios,** Española solo en al apellido en el nacimiento Napolitana, pues ella, con atra hermanita, nacio en aquella populosa ciudad en el barrio de Santa Lucia de un padre extrangero y de una madre lavandera: siendo de corta edad, y estando con su madre sentadas en un balcon, se desprendió y quedó sin vida la madre y ellas sin lesion. Socorriolas en su horfandad la compasion de dos principales Comediantes, que andaban representando por Napoles farses españolas, llamados Jacinto de Barrios, y Felipe de Velasco que adopotandolas por hijas las pegaron sus respectivos apellidos llamandose la una Ana de Barrios, y la otra Gracia de Velasco. Ana de Barrios hizo el papel de damas con general aplauso en la compañia del célebre Roque de Figueroa. Ademas de comica singular, fué muger agradecida; porque sabiendo que su padre putativo .. sin mas dispensa que la de su antojo habia pasado de Frayle de cierta Religion

á profesar el histrionismo, fiada en la facilidad de hablar la lengua Italiano . . ., fué á Roma á solicitar la reconciliacion de su padre, que logró.“

Hierzu kommt noch die Nachricht II, 134, dass Roque de Figueroa in Italien und Holland „dió una alegre rociada a las mas principales ciudades de aquellos paises.“ Nicht unwahrscheinlich also, dass er Neapel besucht hat, das als spanische Provinz unter theaterfreundlichen Statthaltern das Ziel wandernder Schauspieler sein musste.

Ich könnte meine Berichtigungen und Ergänzungen mit ganz besonderer Ausbeute auch noch für die folgende Zeit, vornehmlich für das 18. Jahrhundert, fortsetzen, allein ich ziehe es vor hier abzubrechen, um dem Appendice noch einigen Raum zu gönnen.

Unter den 14 Nummern desselben verdienen besonders Beachtung: Nr. 1 „*Farsetta napoletana del secolo XV.*“ Croce druckt das kurze Stück, „*la sola farsa napol. che si conosca del secolo XV*“, ab. Nr. 3 „*Drammi italiani del secolo XVII intorno a Maria Stuarda*“. Hier bespricht er in Ergänzung der beiden von ihm bereits oben S. 83 genannten Stücke von Campanella und Ruggieri, das Trauerspiel *La reina di Scotia* von F. della Valle und das Drama *Maria Stuarda* von Anselmo Sansone di Mazzara (1628), erwähnt die beiden gleichnamigen Stücke von Savaro (1663) und H. Celli (1665) und endlich ein Musikdrama von Giliberti (1664). An diese reiht er noch zwei epische Dichtungen über den gleichen Gegenstand, das eine von 1633, das andere von 1686. Vergessen hat er das 1702 gedruckte Drama *L'invitta costanza della Eroina della Scozia* Ven. Dom. Lovisa von der „suor M. C. Pavin, monaca di San Girolamo di Venezia“. — In einer Fussnote erwähnt Croce noch die *Tragedie francesi del sec XVII su M. Stuarda,* nämlich Montchrestiens *Ecossoisse*, für die er fälschlich das Datum 1605 angiebt (sie war 1600/1601 schon gedruckt), Regnaults *Maria Stuard* (Croce schreibt Stuart und setzt sie irrtümlich 1636, statt 1639) und Boursaults gleichnamiges Stück (Croce schreibt Bourseault)[1]).

---

[1]) Da das Thema sicherlich eine besondere Behandlung verdient, so stelle ich hier zusammen, was mir — ohne Suchen — darüber bekannt ist. Die älteste Bearbeitung ist wol Ant. Rouleri *Stuarta*, trag. Duaci 1593, 4°; den zweiten Platz nimmt Campanella, den dritten Montchrestien, den vierten erst Ruggieri ein. — Den von Croce genannten französischen Bearbeitungen ist noch die von Tronchin (aufgeführt 1734), die von Pierre Lebrun (1820) und die Oper von Theodore Anne (1844) nachzutragen. Italienische Opern existieren — ich kenne nur die Komponisten — von Casella, Mercadante, Donizetti und Coccia. Holländische Dramen: Vondel *M. Stuart of gemartelte majestät,* J. F. Commaert *Bloedige Martel-kroon ofte M. Stuart.* Brussel 1747, und Uebersetzungen der Stücke von Le Brun und Schiller. — Spanische Dramen: *La Reyna Maria Estuarda* von Manuel de Gallegos und das Stück gleichen Namens von Diamante. Deutsche Dramen von Christian Kormart (nach Vondel) 1672, A. v. Haugwitz 1683, H. Koester 1742. Ch. H. Spiess gesp. 1784, gedr. 1793, Schiller 1800, E. Raupach (aufg. 1838), Schneegans 1868 (Heidelberg), Julius Slowacki 1879 F. Dannemann 1880. — Englische Dramen: *The Island Queens* von J. Banks (1684), *Mary Queen of Scotland* (verlorenes anonymes Stück vor 1703, ein verlorenes unvollendetes Stück

Nr. IV *Il prontuario di un comico del seicento.* In diesem kurzen Artikel bespricht Croce Monologe und Gespräche komischen Charakters, die sich in einer kleinen Handschrift in seinem Besitze, betitelt *La Pazzia di Flaminia* etc., befinden und die vornehmlich auf die stehende Maske des Flaminio, *primo amoroso,* Bezug haben.

Nr. V bietet unter dem Titel *Pulcinella*[1]) *sul principio del settecento* einige Ergänzungen zu M. Scherillos Mitteilungen über diese Maske. Besonders lesens- und dankenswert ist die X. Nummer, sie bringt ein Thema *„che non è stato ancora trattado da nessuno"*, kurze Notizen über Theateraufführungen *„in provencia"* (S. 707—733, die umfangreichste Nummer des *Appendice*), leider fast nur für das 18. Jahrhundert. Es würde von höherem Werte gewesen sein, wenn der Verfasser mehr von der älteren Zeit hätte mitteilen können. Endlich sei noch erwähnt die XII. Nummer *Architetti teatrali* und ein ca. 20 Seiten grosser Nachtrag von Notizen zu dem ganzen Werke.

Dem schön ausgestatteten Buche sind vier Tafeln mit Theaterabbildungen, in Lichtdruck ausgeführt, beigegeben.

München. A. Ludwig Stiefel.

Kurze Anzeigen.

Zu meinem Bedauern finde ich erst nachträglich, dass bereits Johannes Bolte in seiner Ausgabe von Valentin Schumanns Nachtbüchlein, Stuttgart 1893, S. 384 die Novelle Morliuis in ähnlichem Zusammenhange kurz erwähnt hat, wie ich das Bd. XII, S. 449 getan habe. Das Verdienst dieser kleinen Entdeckung kommt mir also nicht zu. Indessen ist doch vielleicht der Abdruck des kurzen Textes manchem recht, und auch die daran geknüpften Bemerkungen sind durch Boltes Notiz wol nicht überflüssig geworden.

Breslau. Eugen Kölbing.

Zu Chaucers und Morlinis Erzählung XII, 449 vergleiche auch Freys „Gartengesellschaft" (Tübingen 1896) S. 277 und Hans Sachs M.G. 4, 200 b. Zu der Sage von der säugenden Tochter (XII, 450) sind zu vergleichen die Zitate in Reinhold Köhlers „Kleinen Schriften" 1, 373, namentlich aber Oesterley zu Gesta Romanorum Kap. 215; Hans Sachs, ed. Goetze 28, 587, sowie Wossidlo zu Nr. 968.

Berlin. Johannes Bolte.

---

des Herzogs Ph. v. Wharton,) *Mary Queen of Scots*, Trag. by John St. John gedr. 1789, Stück gleichen Titels von Mrs. M. Deverell, gedr. 1792, anonymes Stück *M. Stewart Queen of Scots*, gedr. Edinburgh 1801, *Mary Stuart*, Dram. poem by James Grahame 1807. — Norwegen ist durch Björnsons *Maria Stuart*, wovon Lobedanz eine Uebersetzung geliefert, vertreten. Dramen, welche andere Ereignisse aus dem Leben der Schottenkönigin als ihr Ende, schildern, wie z. B. Julius Nordheims *Maria Stuart in Schottland*, das gleichnamige Stück von W. v. Wartenegg, Lamberts *Maria Stuarts erste Gefangenschaft*, des Jesuiten Karl Kolczawa (1656—1717) *Tragica fortunae metamorphosis, seu Riccius Stuartae Reginae Scotiae primus a consiliis* u. s. w. sind ausser Betrachtung geblieben. Ich bemerke noch ausdrücklich, dass mein Verzeichnis keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt.

[1]) Ueber ihn, seine antiken Vorfahren und verschiedenartigen Verwandten hat inzwischen Albrecht Dietrich seine viel angefochtenen Hypothesen aufgestellt, die sich zum Teil im Gebiete der vergleichenden Litteraturgeschichte bewegen: „Pulcinella. Pompejanische Wandbilder und Römische Satyrspiele". Leipzig, Druck und Verlag von B. G. Teubner, 1897. 307 S. 8°; vgl. besonders das 10. Kapitel.

Abhandlungen.

Vergleichende Studien zu Chamissos Gedichten.

Von

Hermann Tardel.

In einer früheren Arbeit[1]) kam es dem Verfasser darauf an, für einen Teil der Gedichte Chamissos, soweit sie traditionelle Stoffe behandeln, die unmittelbaren oder wenigstens die mittelbaren Quellen nachzuweisen und anzudeuten, wie sich die gestaltende Kraft des Dichters in der Umformung des Rohstoffes bewährte, Untersuchungen, die ihrer Natur nach nicht sofort abschliessend sein können. Sie werden im folgenden in der Art fortgesetzt, dass zu einzelnen Gedichten Chamissos vergleichende Materialien aus der gleichzeitigen oder späteren Lyrik beigebracht werden, meistens in Hinblick auf den Stoff und die Behandlung desselben. Dabei konnte bei der Erklärung verwandter Erscheinungen

[1]) Quellen zu Chamissos Gedichten. Progr. 1896. Fock (Leipzig), Com.-Verlag. Ueber Chamissos Griechenlieder handelt Arnold im Euphorion III (1896), 2. Ergänz.-Heft p. 161. Verwandtes zum Zopflied bringt R. M. Meyer im Euphorion III, 433 bei. Für den „Abba Glosk Leczeka" wird in Goedekes Grundr.² VI, 145 auf einen Aufsatz Nicolais in der Fortsetzung der Berlinischen Nachlese von 1809 verwiesen. Die Toulouser Doktordissertation von Xavier Brun (Lyon 1896) über Chamisso bietet nur eine Einführung in die Lesung des Dichters, ohne Selbständiges zu bringen; zahlreiche Analysen und Uebersetzungen sind eingeflochten. Einige Quellennachweise sind der Beachtung wert, bedürfen aber der Nachprüfung. Nach Brun hat Chamisso den Stoff zur „Korsischen Gastfreiheit" den „Feuilles de Palmier" entnommen, die Terzinendichtung „Don Juanito Marques Verdugo de los Leganes" stammt aus Honoré de Balzacs Erzählung „El Verdugo" (Le Bourreau). Für den „Mateo Falcone" hatte ich in der erwähnten Schrift Mérimées gleichnamige Novelle als Quelle angenommen; Brun bemerkt, dass Chamissos Gedicht wie auch Mérimées Erzählung Bensons Journal de voyage entnommen seien (jedoch ohne nähere Begründung).

bei verschiedenen Dichtern nicht immer bestimmt entschieden werden, ob Abhängigkeit oder Selbständigkeit des einzelnen vorliegt. In manchen Fällen wird man sich zunächst mit dem Nachweis der stofflichen Identität oder Analogie begnügen müssen, immer aber erhält man einen Einblick in die Entwickelungsgeschichte eines Teiles der deutschen Lyrik.

Es ist nicht unbemerkt geblieben, dass Chamissos bekanntes Gedicht Salas y Gomez[1], das beste seiner exotischen Lyrik, geschichtlich in den Kreis der Robinsonadenpoesie gehört. Chamisso ist im März 1816 auf dem Rurik an der Insel vorbeigefahren. In den Bemerkungen und Ansichten zu der Entdeckungsreise (1819) sagt er: man schaudert, sich den möglichen Fall vorzustellen, dass ein menschliches Wesen lebend darauf verschlagen werden könnte; denn die Eier der Wasservögel möchten sein verlassenes Dasein zwischen Meer und Himmel auf diesem kahlen, sonnenverbrannten Steingestell nur allzusehr zu verlängern hingereicht haben — das ist im Grunde die Idee aller Robinsonaden, an die sich die weitere utopistische Ausmalung der sozialen Lebensbedingungen auf einem isolierten Eiland anschloss. Das Gedicht ist jedoch nicht während oder bald nach der Weltreise entstanden, sondern nach Hitzigs chronologischer Tabelle erst 1829, gedruckt wurde es 1830 im Musen-Almanach. Es liegt also ein späteres Zurückgreifen Chamissos auf eine bereits früher konzipierte Idee vor, und dies wurde vermutlich durch Tiecks 1828 erschienene Bearbeitung von Schnabels „Insel Felsenburg oder wunderliche Fata einiger Seefahrer“ veranlasst, welchen Roman schon 1826 Oehlenschläger unter dem Titel „Die Inseln im Südmeere“ in einer deutschen Ausgabe in modernisierter Gestalt hatte erscheinen lassen[2]). Was Chamisso betrifft, so hat Winter an einem Orte, wo man es am wenigsten vermutet[3]), Leimbachs Behauptung von der unbedingten Originalität der Chamissoschen Dichtung durch den Hinweis einer Uebereinstimmung mit einer Stelle des genannten Romans zu entkräften gesucht. Eine Nach-

[1]) Im Anschluss an diese Dichtung hat Simrock Chamisso als „König der stillen Insel“ in einem gleichnamigen Geburtstagsgedicht gefeiert, wo er wie Robinson Crusoe auf seinem Eiland oder wie Prospero auf der Zauberinsel regiert — des geschmacklosen Vergleiches mit Noah in der Arche nicht zu gedenken; s. Simrocks Gedichte, 1844, p. 411.

[2]) Vor Oehlenschläger und Tieck hatte bereits Achim v. Arnim einige Motive des Romans für die Geschichte vom wiedergefundenen Paradies in der Novellensammlung „Der Wintergarten“ (1809) verwertet, die für uns wichtige Geschichte des Don Cyrillo de Valero kurz angedeutet und an einer Stelle die Freude und die Sehnsucht des Inselbewohners geschildert, die ihn beim Anblick eines nahenden Schiffes erfasst, das aber bald verschwindet (s. Sämtl. Werke, Bd. XI, 1842, 84 f.).

[3]) Beiträge zur Geschichte des Naturgefühls. Progr. 1883, p. 24 Anm.

prüfung ergiebt folgendes. In dem Werke Schnabels vom Jahre 1731 (I, p. 182) und ebenso bei Tieck (I, p. 191) wird die Geschichte des Albert Julius erzählt, der, ein geborener Sachse, mit achtzehn Jahren auf einer Fahrt Schiffbruch leidet, mit vier Gefährten auf einer Insel landet und dort inmitten einer grossen Familie an hundert Jahre lebt. Bald nach der Landung findet er im Innern eines Hügels eine Höhle, aus der ihm Modergeruch entgegendringt. Im Traum fordert ihn ein Mann mit weissem Bart auf, die Höhle zu besuchen, und er findet hier einen toten Mann, eben die Gestalt des Traumes, auf einem in Stein gehauenen Sessel sitzen. Eine Lampe hängt von der Wand herab, auf dem Tische liegen Trinkgeräte, Speisereste und zwei grosse und eine kleinere Tafel mit Buchstaben. Auf der ersten aus einem zinnernen Teller gemachten Tafel steht in lateinischer Sprache die Aufforderung an den Finder, den Toten zu begraben, da er sich in der Einsamkeit nicht selbst habe begraben können, und als frommer Christ, der er immer gewesen, verdiene er ein ehrliches Grab, auch möge der Fremde die im Sessel liegenden Schriften an sich nehmen u. dergl. Die kleinere Tafel enthält kurze Angaben über seine Geburt, seine Landung auf der Insel und das Datum der letzten Aufzeichnung vor dem Tode des Einsiedlers. Die dritte Tafel endlich giebt den Inhalt der ersten wieder, aber bezeichnender Weise in spanischer Sprache. Die erwähnten Urkunden ergeben sich als die ziemlich abenteuerliche Biographie des spanischen Edelmanns Don Cyrillo de Valero, welche Schnabel erst nach der Darstellung des Lebens des Albert Julius (I, 489 fg.), Tieck aber sofort als Einschiebsel folgen lässt. Hier wird dann am Schluss entsprechend erzählt, dass Valero verlassen auf der Insel stirbt, nachdem er seine Lebensgeschichte in spanischer Sprache geschrieben. Kaum man sich des Eindrucks erwehren, dass die Idee der drei Schiefertafeln in dem Chamissoschen Gedicht hier ihren Ursprung findet, zumal die Tafeln „rein in span'scher Zunge sind geschrieben"? Eine gewisse litterarische Ueberlieferung scheint zu der Autopsie und eigenen Gestaltungskraft hinzugekommen zu sein. Allein der Robinsonstoff hat bei Chamisso eine neue Form angenommen. Die früheren Robinsonaden und die verwandten Staatsromane haben, vom rein Abenteuerlichen abgesehen, einen sozialutopistischen Charakter mit einem sentimentalen Anstrich. Sie schildern einen idealen Lebenszustand auf einer Insel oder sonstwo mit dem Maximum von Glückseligkeit, ausserhalb der Bedingungen des Kulturlebens (vgl. Rötteken, Ztschr. IX, 1 f.). Das Chamissosche Gedicht hingegen ist individualistisch-realistisch und kann eine originelle und moderne Robin-

sonade genannt werden, da es der geistigen Entwickelung seiner Entstehungszeit vollkommen entspricht. Es kommt nicht darauf an, einen auf eine Insel Verschlagenen zum Gründer eines neuen, glücklicheren Gemeinwesens zu machen, sondern es werden an einem Individuum die seelischen Vorgänge geschildert, wenn es, in die menschenleere Einöde versetzt, in seiner furchtbaren Vereinsamung den langsamen Tod der Verzweiflung stirbt. Diese Vorgänge sind, realistisch ausgeführt, in fortschreitender Steigerung auf die drei Tafeln verteilt, auf denen der Einsiedler gleichsam sein eigenes Krankenjournal führt. Der Inhalt der dritten Tafel, das unausbleibliche Ende, hat etwas Pathologisches.

Von den deutschen Sagen, die Chamisso für seine Kunstdichtungen verwandte, gehören „Die Jungfrau von Stubbenkammer“ und die „Männer im Zobtenberge“ in den Sagenkreis von verwunschenen Personen. Die erstere Sage ist in Rügen lokalisiert. Schon der Mecklenburger, später auf Rügen wohnhafte Dichter Kosegarten hatte um die Wende des Jahrhunderts Sagen aus der slavischen Vorzeit Rügens in Ossianischen Klängen wieder aufleben lassen, und in Klopstockschem Hymnenschwung den Rundblick vom Rugard, die Felsen von Arkona und Stubbenkammer und den sagenumrauschten Hain der Hertha gefeiert, oft freilich ans Bizarre streifend; auch seine bekannteste Dichtung, Jucunde, spielt auf der Insel [1]). E. M. Arndt besang um diese Zeit seine meerumschlungene Heimat in Gedichten an Charlotte von Kathen [2]). Im Jahre 1825 besuchte der Dichter der Griechenlieder Wilhelm Müller die Insel und veröffentlichte 1827 zuerst in der Urania den Gedichtcyklus „Muscheln von der Insel Rügen“. Allgemein gehaltene Meeres- und Liebespoesie vereinigt sich hier, mehr heiter und schalkhaft als tief empfunden, mit dem örtlichen Hintergrund der Insel; die „Bräutigamswahl“ schildert heimische Sitten, „Vineta“ die Sage von der untergegangenen Stadt in romanzenartiger Form und am Schluss ins Subjektive gewendet [3]). Chamisso machte 1823 auf einer wissenschaftlichen Reise nach Greifs-

[1]) Kosegarten, Dichtungen, Greifswald 1824—27; Bd. VIII, 79 f. (Hymne an die Insel Rügen; Der Rugard 1. 3. Lied; Die Stubbenkammer); Bd. XI, 93 Arkona, 241 Auf dem Gipfel des Rugard (1802); Bd. V Rügische und Ersische Sagen (p. 1—144 Die Ralunken, Das Fräulein von Jarmin, Rithogar und Wanda). Andere durch Kosegarten veranlasste Rügendichtungen stehen bei W. Menzel, Deutsche Dichtung, III, 89.

[2]) E. M. Arndt, Gedichte, Leipzig 1840, p. 157 Auf dem Rugard (1811); p. 259 Lebenstraum (1813).

[3]) Im Anschluss an das Vinetagedicht sang Freiligrath zur Zeit der Springflut an der Ostsee (1872) das schöne Gedicht „Wilhelm Müller. Eine Geisterstimme“. (Ges. W. II, 309.)

wald zur Untersuchung der Torfmoore einen Abstecher nach Rügen, das Gedicht entstand jedoch erst 1828 und wurde in den Gedichten von 1831 gedruckt. Chamisso hat das Gedicht selbst als Volkssage bezeichnet und möglicherweise hat er eine volkstümliche Version dieses Inhalts auf der Reise kennen gelernt und später verarbeitet. Wir kennen die Sage jetzt in zwei Varianten, s. A. Haas, Rügensche Sagen und Märchen 1891, Nr. 32, I (entnommen aus R. Schneider, der Reisegesellschafter aus Rügen p. 91) und ibid. Nr. 32, II (= Temme, Volkssagen von Pommern und Rügen 1840, Nr. 211), von denen die letztere am meisten mit Chamisso übereinstimmt. Danach sah einst ein Fischer, wie eine schöne Jungfrau am Waschstein, einem Felsblock am Fusse des Königsstuhles, ein blutiges Tuch ins Meer tauchte, um die Blutflecken daraus zu entfernen, freilich vergebens (fehlt in I). Da spricht der Fischer das erlösende „Gott helf!“ und aus Dankbarkeit führt sie ihn in den Felsen und belohnt ihn mit Gold und Edelsteinen. In dem Gedicht führt Chamisso sich selbst an Stelle des Fischers ein und giebt dem Ganzen eine tragische Wendung. Da er nicht die richtige Grussformel wählt, also kein Sonntagskind ist, so verschwindet die Fee wieder und dem modernen Dichter bleibt nur die Resignation übrig. Die in Schlesien lokalisierte Sage von den „Männern im Zobtenberge“, welche auf Grimm, Deutsche Sagen I, Nr. 144 zurückgeht, ist auch von Rudolf Gottschall in den „Neuen Gedichten“ (1858) p. 247 als erste der Schlesischen Balladen unter dem Titel „Johannes Beer“ behandelt worden[1]. Das Chamissosche Gedicht stellt die im Zobtenberg eingeschlossenen Männer in den Vordergrund und berichtet getreu nach der Vorlage, wie Johannes Beer von Schweidnitz im Jahre 1570 in ihre Höhle dringt, auf ein dreimaliges freundliches „Pax vobiscum“ nur ein abweisendes „Hic nulla Pax“ als Antwort erhält, mit der Auskunft, dass sie hier für ihre Schandtaten — ein Vorhang verbirgt die Gerippe der Erschlagenen — die Rache des jüngsten Gerichts erwarten. Die sagenhafte Versetzung in den Berg ist hier als Strafe für begangene Uebeltaten aufgefasst und in die Sphäre der christlichen Ethik gerückt; eine Erlösung der Büssenden ist unmöglich, weil keine genügende Reue vorhanden ist. So schliesst der Grimmsche Text mit den Fragen Beers: „Ob sie sich zu diesen bösen Werken bekennten?“ — „Ja.“ — „Ob es gute oder böse?“ — „Böse“ — „Ob sie ihnen leid

[1] Die Sage ist für die neueste Litteratur zuerst von den Romantikern, und zwar von Achim v. Arnim erschlossen worden, sie steht in Arnims „Wintergarten“ (1809) nach dem Text des Abraham v. Frankenberg, eines Schülers Jacob Böhmes, mit demselben Schluss wie bei Grimm; vgl. A. Reichl, Ueber die Benutzung älterer deutscher Litteraturwerke in Arnims Wintergarten. Progr. Aarau 1889/90.

wären?" — Hierauf schwiegen sie still, aber erzitterten: sie wüssten nicht! Chamisso kommt es auf eine möglichst treue Darstellung der Ueberlieferung an, über die ihm ein Schimmer der Unantastbarkeit zu liegen scheint, und er übernimmt fast wörtlich den matten und unbestimmten Schluss der Vorlage:

Drauf er: Oh zu den Werken sie sich bekennten? — „Ja."
Oh solche gute waren, oh böse? — „Böse, ja."
Oh leid sie ihnen wären? Sie senkten das Gesicht,
Erschracken und verstummten; sie wüssten's selber nicht.

Für einen aufs Ideelle gerichteten Dichter war die Möglichkeit geboten, dem Stoff einen versöhnenden Abschluss zu geben und die büssenden Männer durch ein von Beer gesprochenes Lösungswort zu retten. Eben dies versucht Gottschall, ein Dichter der liberalistischen Weltanschauung, in seinem ausführlicher angelegten Gedicht in gereimten fünffüssigen Jamben. Eine andere Fassung der Sage wird ihm kaum vorgelegen haben, dass Stoffliche bleibt bis auf den Schluss unverändert. Hier steht Johannes Beer im Mittelpunkt der Dichtung. Er ist ein Denker, ein Weltweiser, auf dem Wege des Zweifels erforscht er Natur und Welt, nicht in dem ungemessnen Streben Faustens, sondern mit dem festen Ziel, zum Licht, zur Klarheit und zur Ewigkeit vorzudringen. Als er in der Höhle die mit dem Kainszeichen der Schuld gebrandmarkten Männer schaut, ruft er ihnen ein Friedenswort zu, aber „hier ist kein Friede" tönt es dumpf entgegen. Was jene Männer zum Verbrechen trieb, war die Sucht nach Gold und noch jetzt, an das Gestein geheftet, erfasst sie ungestillter Durst, nach dem gleissenden Metall in der Erde zu suchen. Ein Buch, das „liber obedientiae" bei Chamisso, verzeichnet mit Flammenschrift ihre bösen Werke. Sie zeigen Beer die hinter einem Vorhang verborgenen Schätze der Unterwelt, Gold und Edelsteine, und bieten sie ihm mit den Worten an: Dies alles ist dein eigen! Aber Beer, gegen die Macht des Mammon gewappnet, stösst den Schatz von sich, und da ertönt das Wort der Erlösung von den Lippen der greisen Männer. Der reine und standhafte Mensch rettet den Büsser — ist die Moral dieses Gedichts.

Wenn in den beiden erwähnten Gedichten Chamissos das rein Sagenhafte in den Vordergrund tritt, so kommt beim Gedicht vom „Birnbaum auf dem Walserfeld" noch ein politisches Interesse hinzu. Der verdorrte Baum, der dereinst ausschlagen und grünen und das Walserfeld zum Schauplatz blutiger Schlachten machen wird, ist das Symbol einer nahenden politischen Umwälzung. Chamissos 1831 bald

nach der Julirevolution verfasstes Gedicht deutet am Schluss mit Bezug auf den Ernst der Zeitlage an, dass sich jetzt wieder der Saft im Baum rege und die Knospen kräftig hervorsprössen. In derselben Art hat Phil. Engelh. von Nathusius den Stoff in der Balladenstrophe, aber noch einfacher und volkstümlicher behandelt. Die Quelle ist zunächst nur Grimm, Deutsche Sagen I, Nr. 24. Es ist deshalb nicht ganz richtig, wenn Simrock das Gedicht Chamissos in sein „Kerlingisches Heldenbuch“ (1848, p. 218) aufgenommen hat, da hier und in der Vorlage eine Beziehung auf die Karlssage nicht vorliegt. Wohl aber wird bei Grimm I, Nr. 28 berichtet, dass Kaiser Karl auf dem Walserfeld verzückt und in den Underberg bei Salzburg entrückt wird, wo er nach dem Typus der Kyffhäusersage (s. Grimm, I. Nr. 23) schlummert und beim Erwachen seinen Schild an den Baum auf dem Walserfeld hängen wird. Dieser wird dann erblühen und nach einer blutigen Schlacht wird die Herrlichkeit des alten römischen Reiches wieder erstehen. In dieser Form ist die Sage in dem gleichfalls bei Simrock abgedruckten Gedicht von A. L. Follen „Der Birnbaum auf dem Walserfeld bei Salzburg“ (1832) dargestellt, wo am Schluss auch Friedrich Rotbarts am Marmortische gedacht wird. Mit direkter Beziehung auf das Wiedererstehen des Deutschen Reiches behandelt Rückert die Sage in den zwei Strophen der „Alten Prophezeiung“, nach den Freiheitsjahren gedichtet. (Ges. poet. Werke, 1867 Bd. I, 249). Geibel verwendet die Sage in dem „Gesicht im Walde“, das zuerst in den „Zeitstimmen“ (1841) unter dem Titel „Die Schmiede“ erschien (s. Ges. Werke I, 221); von den drei Riesen, die das Königsschwert schmieden, singt der erste ein Lied vom Walserfeld, der zweite ein Lied von den Raben des Kyffhäusers. Anklänge an diese Sagen finden sich in einem politischen Freiheitsgedicht von Moritz Hartmann in der Sammlung „Kelch und Schwert“ (1845), der achten der Böhmischen Elegieen. Auf dem Weissen Berge steht hier der verdorrte, von einem Raben umschwirrte Baum, seine Wurzeln sind noch in dem für die Freiheit vergossenen Blute getaucht, aber im Traum sieht ihn der Dichter in einem neuen Frühling als Baum der Freiheit erblühen. Ein anspruchsloses Gedicht „Kaiser Karl im Untersberg“ von Georg Scherer nimmt mittelbar auf die Ereignisse von 1870 Bezug (s. Gedichte [5] 1894 p. 230)[1]).

[1]) Eine andere Form der Sage von der Völkerschlacht der Zukunft ist die westfälische Sage vom Birkenbaum in der Hellweg-Ebene bei Werl, über welche eine Arbeit Friedr. Zurbonsens (Köln 1897) zu vergleichen ist. Er erwähnt neuere poetische Bearbeitungen von Freiligrath, Gisbert von Vinke, Jos. Pape, Sömer und Fr. W. Grimme.

Chamissos bekanntes Gedicht „Die stille Gemeinde“ bereitet der Quellenfrage erhebliche Schwierigkeiten, welche auch hier nicht ganz gelöst werden. Ich kenne drei Gedichte dieses Stoffes, das erste ist Eichendorffs „Die stille Gemeinde“, das nach Goedeke zuerst im Deutschen Musenalmanach für 1837 erschienen ist (Gedichte. 11. Aufl. p. 441), dann Chamissos Gedicht mit demselben Titel, das im Musenalmanach für 1839 erschien, aber schon 1838 entstanden ist, und das Gedicht „Bretagne“ von Robert Prutz, das in den Gedichten von 1841 (3. Aufl. 1847 p. 19) steht, aber als Entstehungsvermerk das Datum 1836 trägt. Danach wäre das Gedicht von Prutz das älteste, es folgt Eichendorff, dann Chamisso. Ueber die Herkunft des Stoffes erfahren wir von keinem Dichter etwas, nur Prutz hat die Angabe 1793 als Zeit der Handlung. Eichendorffs Gedicht ist in der vierzeiligen Liedstrophe, das Chamissos in Terzinen und dasjenige von Prutz in modernen Nibelungenstrophen mit trochäischem Rhythmus geschrieben. Eichendorff, der schon in der Novelle „Das Schloss Durance“ (1837) auf dem Hintergrund der französischen Revolution den Gegensatz der Stände behandelt hatte, bietet wieder einen Revolutionsstoff. In einem einsamen Stranddorf der Bretagne ertönt eines Sonntags kein Glockenlaut, denn die Horden der Jakobiner haben sich neben der Kirche gelagert, statt des Kyrie erschallt die Marseillaise weit hin. Ihr Hauptmann lehnt verwundet an einem Baum und sieht im Traum das Schloss seines Vaters, das hier gestanden, und das er selbst als Schadenfeuer der Freiheit angezündet hat. Er sieht den Vater noch immer, wie er vom brennenden Turm sein Banner schwingt und ihm den Schaft wie ein Kreuz entgegenhält, sodass er ihn nicht niederstossen kann. Das Bild vom Kreuz im Feuermeer verfolgt ihn noch immer, und er gelobt sich die Dorfkirche über Nacht zu zerstören, um keinen Glockenton mehr zu hören und kein Kreuz mehr zu sehen. Als es Nacht geworden, sieht er plötzlich fern im Meer ein Licht wie ein Sternbild flimmern, am Ufer und in den Buchten beginnt es sich zu regen, Ruderschlag erschallt, eine Barke gleitet nach der andern dem Licht zu. Es ist ein Fischerkahn von einer Fackel beleuchtet, an dessen Rand ein Greis im Messgewand sitzt und allen niederknieenden Insassen der Barken den Segen erteilt. Es ist die stille Gemeinde. Als der Priester das Kreuz hochhebt, wird er von den Fackeln beleuchtet, und der Sohn erkennt vom Strand seinen Vater, der nach der Zerstörung des Schlosses Priester geworden ist. Bei dem Anblick taumelt der Sohn entsetzt zurück und stirbt, die Genossen eilen von dannen und die Kirche steht unversehrt da. Die einheitlich konzipierte

Dichtung giebt ein scharf umrissenes Bild, auf der einen Seite die Jakobiner als Vertreter der Revolution, auf der andern die gläubigen Fischer der Bretagne, hier der Sohn, dort der Vater. Weniger wirkungsvoll ist Chamissos in seinem Todesjahr verfasstes Gedicht, das die Spuren des Alters nicht verleugnen kann. Er beginnt mit der Aufforderung, der Muse nach der Bretagne zu folgen, wo Tron und Altar gestürzt sind, aber nicht um Bilder des Blutes zu enthüllen. Er führt kurz einen „Mann des Schreckens" ein, der den Bauern droht, ihnen wegen ihres Festhaltens am alten Glauben die Kirchen anzustecken, und einen Greis lässt er versichern, dass man ihnen Kirche und Glauben nicht rauben könne, worauf die Kirche von dem Soldatenvolk vernichtet wird. Die ganze Erzählung vom Alten und vom Sohne fehlt also bis auf geringe Ueberbleibsel. Während Chamisso sonst grausige, auf die Spitze getriebene Szenen nicht scheut, lässt er hier alles in sanftere Akkorde ausklingen und sein Hauptinteresse ist der Schilderung des Gottesdienstes auf dem Meere zugewandt. Am Schluss musste bei der vorgenommenen Aenderung die Erkennungsszene und der Tod des Sohnes fortfallen. Der Dichter bietet nur ein über sechs Terzinen ausgedehntes Gebet des Greises, das mit einer Paraphrase des Vaterunsers beginnt. Im ganzen scheint der Annahme nichts im Wege zu stehen, dass Chamisso keine andere Vorlage als das Eichendorffsche Gedicht hatte, da sich die Uebereinstimmungen und Abweichungen aus diesem erklären lassen. Das Gedicht von Prutz, das schon in Hinblick auf die Abfassungszeit als von Eichendorff und Chamisso unabhängig erscheint, ähnelt dem Gedicht des letzteren, insofern es die Erzählung von dem Priester und seinem Sohn, dem Jakobiner, überhaupt nicht kennt. Es beginnt sogleich mit den Vorbereitungen für den Gottesdienst auf der See, der ausführlich geschildert wird. Man hört Matrosengesang; es sind die Bretagner, die an König und Gott festhalten, wenn auch der König hingerichtet ist und der Altar der Kirche von wilden Horden belagert wird. Männer, Frauen und Greise eilen in kleinen Booten von allen Seiten herbei, um auf dem Meer Gott zu loben, Neugeborene zu taufen, neue Ehebündnisse einzusegnen. In der Mitte steht das Boot des Priesters, der Kreuz und Hostie in den Händen hält, während Fischerknaben neben ihm Weihrauch spenden; der Choral ertönt und der Priester erteilt den Segen. Da erhebt sich Sturm und Gewitter, die Blitze zucken, die Masten brechen. Aber dem Verderben durch Naturgewalt naht ein zweites vom Ufer her, das jetzt von den Wachtfeuern der revolutionären Horden erglänzt, deren Kugeln in die schwankenden Boote einschlagen. Im Wogen-

gebrause und im Kugelregen geht die ganze Gemeinde mit dem Priester zu Grunde, nur das Kreuz treibt zwischen den Klippen umher. Der tragische Untergang der stillen Gemeinde, die das Opfer ihres Glaubens wird, ist das spezifisch eigentümliche des Gedichtes von Prutz. Der gemeinsame ideelle Kern der drei Dichtungen liegt in dem zähen, aufopferungsfähigen Festhalten der Bretagner am Katholizismus und Royalismus gegenüber den Ideen der Revolution. Die unbekannte Vorlage der Gedichte ist wohl in den historischen Berichten und Memoiren über die Kriege der Revolutionsarmee in der Bretagne und in der Vendée zu suchen, in den Kämpfen der Bleus (Franzosen) und der Blancs (Bretagner), welche Viktor Hugo in dem Roman „Quatre-vingt-treize“ und Balzac in den „Chouans“ trefflich geschildert haben, und die gleichzeitige bretonische Volkslieder voll von wilder Kampffreude hervorriefen (s. Keller-Seckendorff, Volkslieder aus der Bretagne 1841, Nr. 31, p. 152).

Unter den Terzinendichtungen Chamissos lassen sich vier als Künstlergedichte bezeichnen, insofern sie Episoden aus dem Leben von Malern darstellen: Das Crucifix, Das Malerzeichen (beide 1830 gedichtet und 1831 gedruckt), Ein Kölner Meister (1833) und Francesco Francias Tod (1834 gedichtet und mit dem vorigen 1836 gedruckt). In dem „Crucifix“ schlägt der nach möglichster Naturwahrheit ringende Künstler einen seiner Jünger ans Kreuz, um dem Bild des sterbenden Christus den treuesten Ausdruck des Todeskampfes geben zu können. Die grandiose Idee des Gedichtes, das Leben eines andern nur der Kunst zu Liebe zu opfern und selbst, nach Vollendung des Kunstwerkes, in Seelenruhe zur Richtstätte zu gehen, fesselte Lenau mächtig, als er sich mit dem Gedanken trug, nach Amerika auszuwandern, um seine Phantasie in die Schule der Urwälder und der Natur zu schicken. Man erkennt die unmittelbare, lebendige Einwirkung des Gedichts auf Lenaus Gemüt aus einem Brief an Mayer vom 19. März 1832, etwa ein Jahr nach dem Erscheinen der Dichtung: „Künstlerische Ausbildung ist mein höchster Lebenszweck; alle Kräfte meines Geistes, meines Gemütes betracht' ich als Mittel dazu. Erinnerst du dich des Gedichtes von Chamisso, wo der Maler einen Jüngling an das Kreuz nagelt, um ein Bild vom Todesschmerze zu haben. Ich will mich selber ans Kreuz schlagen, wenn's nur ein gutes Gedicht giebt. Und wer nicht alles andere in die Schanze schlägt, der Kunst zu Liebe, der meint es nicht aufrichtig mit ihr.“ Die Quelle des Gedichtes ist unbekannt; in gewissem Sinne analog ist eine Anekdote, die Vasari in seinen Künstlerbiographien von dem

Veroneser Maler Francesco Monsignori erzählt [1]). Dieser bediente sich für das Bild des heiligen Sebastians, der an einem Pfahl gebunden von Pfeilen getötet wird, eines Lastträgers in dieser Stellung als Modell; um den Ausdruck der Todesangst zu erzielen, drang der Auftraggeber des Malers unerwartet mit einer Armbrust auf den Gebundenen ein, um ihn anscheinend zu töten, während der Maler den Eindruck festzuhalten suchte.

Die merckwürdige Mischung von Natürlichem und Uebernatürlichem, von realistischen Schilderungen der Gegenwart und wunderbaren Motiven der Vergangenheit, welche wir im „Malerzeichen" finden, hat Walzel mit dem Stil der fantastischen Erzählungen E. T. A. Hoffmanns verglichen und auf die Verwandtschaft mit dem Schlemihl verwiesen (Einleitung zur Ausgabe p. 115). Das Uebernatürliche der Geschichte liegt in einem ursprünglich legendarischen Motiv. Der Künstler, der bei dem Bilde zwischen sinnlichem und erhabenem Ausdruck ringt, malt verzweiflungsvoll den Teufel an die Wand, der, lebend hervortretend, ihn auffordert, seine Kunst in seinen Dienst zu stellen, er aber kennzeichnet ihn mit einem Kreuz von zwei roten Strichen. Wir können das Gedicht zum Teil als Künstlerlegende bezeichnen, insofern ein Motiv der christlichen Legende an eine künstlerische Persönlichkeit geknüpft ist, und dies giebt Veranlassung, einige Behandlungen solcher Stoffe aus der neueren Lyrik zusammenzustellen. Die Herstellung eines Bildes der Mutter Gottes durch überirdische Intervention ist das gemeinsame Thema folgender Gedichte: „Das Bild der Andacht" von Herder (ed. Suphan, Bd. 28, Redlichs Anm. p. 192), Der heilige Lucas, 1798, von A. W. Schlegel (ed. Ed. Böcking, 1846, I. 215), Platens „Legende" (1822), Körners „St. Medardus" und Simrocks „Bild der Marienablasskapelle in Köln" (Gedichte 1844, p. 278). Sämtliche Gedichte sind rein legendarisch, die Person des Künstlers, manchmal ein Heiliger, ist nicht individuell gestaltet. Bei Herder will der zum Christentum bekehrte Sophronius ein Bild der Mutter Gottes malen und auf sein Gebet erscheint sie ihm selbst gleichsam als Modell. Als es in dem Gedicht Simrocks [2]) dem Maler nicht gelingt, die Idealgestalt der Jungfrau auf die Leinwand zu bringen, vollenden zwei Engel, während er schläft, das Bild auf Geheiss der Mutter Gottes selbst. Dieses Motiv hat Wackenroder in den noch zu erwähnenden „Herzensergiessungen" sogar auf Raphael übertragen,

[1]) In der deutschen Uebersetzung von L. Schorn und E. Förster (Stuttgart und Tübingen, Cotta) 1832 49, Bd. III, Teil 2, p. 226.

[2]) Ein weiteres legendarisches Künstlergedicht Simrocks ist „Das Gnadenbild zu Marienburg" (Gedichte 1863, p. 285).

dem die Madonna in der Nacht erscheint, als er verzweifelt, ihr Bild gut zu treffen. Auf Raphaels Schaffen nimmt auch Schlegels Lukaslegende Bezug. Der Apostel beginnt die Jungfrau, als sie noch auf Erden wandelt, in ihrer Hütte zu malen; als er nach einigen Tagen das Bild fortsetzen will, findet er sie tot, so dass das Bild unvollendet bleibt und in dieser Gestalt von der Christenheit verehrt wird, bis Raphaels göttlicher Pinsel in dem berühmten Madonnenbild das Werk vollendet. Auch aus diesem Gedicht spricht die hohe Verehrung, welche die Romantiker Raphael und der christlichen Kunst widmeten. Die Legende Platens stellt einen Künstler dar, der beim Malen eines Marienbildes in der Kirche vom Gerüst fällt; als er das Bild um Hülfe anfleht, belebt sich dieses und hält ihn so lange, bis Menschenhülfe kommt. In dem Gedicht Körners hat der Heilige die Jungfrau mit dem Christuskind in himmlischer Schöne und daneben die grässliche Gestalt des Teufels gemalt. Dieser erscheint ihm leibhaftig und fordert unter dem Versprechen irdischer Güter menschlicher dargestellt zu werden. Da der Maler ihn darauf nur noch hässlicher darstellt, stürzt der Teufel ihn vom Gerüst, aber Geisterhände fassen ihn und tragen ihn sanft auf den Boden. Die mittelalterliche Litteratur der Künstlerlegende kann hier nicht näher erörtert werden. Es sei besonders auf das mittelhochdeutsche Gedicht *Mariâ und der mâlære* und das altfranzösische *Du Sacristain* verwiesen, die besonders mit der Darstellung Körners stoffliche Verwandtschaft haben (s. v. d. Hagen, Gesamtabenteur, III, 474, Nr. 76, cf. Einleitung p. 124).

Von den übrigen Künstlergedichten Chamissos behandeln der „Kölner Meister“ und „Francesco Francias Tod“ Episoden aus dem Leben von Künstlern, das erstere eine Geschichte von einem unbekannten, deutschen Meister des 14. Jahrhunderts nach Ghibertis florentinischer Chronik, das zweite das merkwürdige Ende eines Bologneser Malers des 15. Jahrhunderts nach Vasaris „Vite de più excellenti pittori, scultori ed architetti“. Diese Künstlerbiographien sind eine Quelle, aus der die Romantiker und ihre Nachfolger vielfach geschöpft haben, sowol für ihre Auffassung und Wertschätzung der Kunst und der Kunstgeschichte, wie auch für eigene Dichtungen. Wackenroders „Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders,“ die schon 1797 der Verehrung der antiken Kunst die des christlichen Mittelalters und der italienischen Renaissance entgegenstellen, entlehnen aus Vasari einige Züge aus den Lebensgeschichten Francisco Francias, Leonardo da Vincis, Piero di Cosimos u. a., und nehmen schon die Stoffe der Gedichte Chamissos und Gaudys vorweg. Aug. Wilh. Schlegel schreibt, obwohl von den Anschauungen

der Antike ausgehend. eine anerkennende Rezension des Buches von Wackenroder[1]), empfiehlt das Studium Vasaris und entlehnt ihm den Stoff einer Romanze „Leonardo da Vinci" (Werke I, 220). Er beschuldigt hier Florenz des Undanks gegen seine grossen Männer, da es Dante und Leonardo ungeehrt aus seinen Mauern habe ziehen lassen; als Grund für Leonardos Fortgang wird nach Vasari die Rivalität zwischen ihm und Buonarotti angegeben. Leonardo findet am Hofe Franz' I. von Frankreich eine Zufluchtstätte, ist jedoch wegen Altersschwäche an der Ausführung seiner künstlerischen Pläne gehindert und stirbt nach Vasari, dessen Glaubwürdigkeit sehr bestritten ist, in den Armen des Königs. Schlegel scheint besonders die Situation — der kunstliebende König am Sterbebette des greisen, berühmten Malers — gefesselt zu haben. Nach der ergreifenden Begegnung will sich im Gedicht der König Leonardos Spruch: „Was ich soll, das will ich können!" als Lebensmaxime vorsetzen; dies ist der Schluss eines auch von Vasari mitgeteilten Sonettes Leonardos („Vogli sempre poter quel che tu debbi"). Auch Platen verdankt den Stoff seiner Ballade „Luca Signorelli" (1830) dem Vasari (s. II, 2 p. 435) oder einer daraus abgeleiteten Quelle. Als einst der Sohn des Malers Luca Signorelli aus Cortona getötet wird, lässt der Vater die Leiche entkleiden und malt sie mit grösster Seelenruhe, ohne eine Träne zu vergiessen. Die kurze Nachricht hat Platen im einzelnen weiter ausgeführt und in eine balladenähnliche Form gegossen. indem er die Ereignisse in der genauen zeitlichen Folge berichtet. Platen schätzte Vasari sehr hoch. In einem Epigramm „Vasaris Biographien" nennt er ihn nicht unberechtigt den Plutarch in der Kunst, in einem andern „An Vasari" preist er ihn glücklich, in einer Zeit gelebt zu haben, in der noch nicht pfäffischer Ungeschmack die Werke der Kunst zerstörte. Aus dem Leben Francescio Francias (Vasari II, 2 p. 348) hat Chamisso die sagenhafte Geschichte seines Todes für sein Gedicht herausgehoben. Der als „Aurifex und Maler" berühmte, bologneser Künstler hat viel von Raphaels Gemälden gehört, ohne sie je gesehen zu haben, und als Raphael ihm das Bild der heiligen Cäcilie für die San Giovanni-Kapelle in Monte zusendet, ist er beim Betrachten desselben so sehr von der eigenen Unfähigkeit und der Ueberlegenheit des jüngeren Malers niedergeschlagen, dass er aus Gram stirbt (bei Vasari nach einigen Tagen, im Gedicht sofort). Chamissos Darstellung ist ausserordentlich einfach

[1]) Vgl. E. Sulger-Gebing, Die Brüder A. W. und Fr. Schlegel in ihrem Verhältnisse zur bildenden Kunst, München 1897, p. 24 (Munckers Forsch. zur neueren Litteraturgeschichte, Bd. III).

und pragmatisch wie sein Vorbild; das Tragische des Stoffes wirkt mehr durch seine eigene Schwere, als durch eine bewusst künstlerische Gestaltung. Auch Gaudy verwertete diesen Stoff in einer poetischen Einlage seiner Reisebeschreibung „Mein Römerzug“ (1836), der litterarischen Ausbente einer im Jahre vorher unternommenen Reise nach Italien. In dem Dialog: „In der Akademie der schönen Künste“, welcher zwischen dem Kustoden und dem Fremden geführt wird, zeigt der erstere Raphaels Cäcilia und erzählt dem kritischen Fremden die Fabel von Francias Tod. Nach eigener Angabe entlehnte Gaudy den Stoff seines Gedichtes „Der Zug des Todes“ in den Liedern und Romanzen 1837 (s. Poet. und pros. Werke I (1853), 95) dem Vasari (s. III, 1 p. 79). Es behandelt den wunderlichen florentiner Maler Piero di Cosimo, der bei der Anordnung von Maskeraden auf die Idee kam, einen mit Leichentüchern und Knochengerippen verhüllten Wagen des Todes, aus dem sich Tote beim Klang dumpfer Trompeten erhoben, durch die Strassen ziehen zu lassen. Gaudy giebt in dem Gedicht ein farbiges Bild des italienischen Volkslebens und arbeitet besonders den Gegensatz des anfangs lustigen Karnevalgetriebes und des plötzlich dazwischen tretenden grausigen Mummenschanzes heraus. In späterer Zeit begegnet uns die Gestalt Francesco Francias noch einmal in deutscher Dichtung, in Kinkels Grobschmied von Antwerpen (1868 in der zweiten Sammlung der Geschichte). Denn zu ihm als dem früheren Goldschmied pilgert nach Bononia der Flamländer Quintin Messys, der Held der Dichtung, der, im Schmiedehandwerk herangebildet, sich beim alten Francia zum echten Künstler in der Malerei ausbilden will. Die Anekdote, welche Kinkel in der sechsten Historie seiner Dichtung verwendet, wonach der junge Künstler einer Figur seines Meisters heimlich eine Fliege so naturgetreu auf die Nase malt, dass dieser sie für eine wirkliche hält und sie verscheuchen will, erzählt Vasari von Giotto und seinem Lehrer Cimabue (I, 172)[1].

Chamissos zur politischen Lyrik gehörendes „Nachtwächterlied“

[1]) Wollte man das Künstlergedicht in der neueren Lyrik noch weiter verfolgen, so wäre auf Dichtungen von Schack, Heyse und Martin Greif zu verweisen. Der erstere behandelt „Luca della Robbia“ in der Gedichtsammlung „Aus zwei Welten“ (Ges. W. [2] VI, 359), ferner „Michel Angelo“ und „Tizian“ in den „Weihgesängen“ (Ges. W. [1] 1883, Bd. IV, 341 u. 353). In dem Epyllion „Michel-Angelo Buonarotti“ (1852, gedruckt in den „Hermen“ 1854) hat Paul Heyse die Liebe dieses Künstlers zu Vittoria Colonna, der Gemahlin des Pescara, zum dichterischen Vorwurf genommen. Ergreifend ist Martin Greifs Gedicht „Der Torso der Belvedere. Nach einer Sage“ (Gedichte [6] 1895, p. 234), das den erblindeten Buonarotti an der Fundstätte des Herkulestorso darstellt.

giebt Veranlassung, verwandte Gedichte aus der neueren Lyrik heranzuziehen. Gemeinsam ist diesen Liedern meistens die Bezugnahme auf die bekannten volkstümlichen Verse:

Hört, ihr Herrn, und lasst euch sagen,
Was die Glocke hat geschlagen:
Geht nach Haus und wahrt das Licht,
Dass dem Staat kein Schaden geschicht [1]).

Originell ist jeder Darstellung die Anwendung dieser Verse auf die zeitgeschichtlichen Verhältnisse und die meist satirische Beurteilung derselben. Der zuweilen etwas tölpelhaft auftretende Nachtwächter spielt dabei meistens die Rolle des philisterhaften, aber pfiffigen Kleinbürgers, der unter der Maske vollkommenster Ergebenheit und Unterwürfigkeit an den bestehenden Einrichtungen die schärfste Kritik übt. Der dichterischen Darstellung ist in dem Nachtwächter eine realistische Gestalt geschaffen, die der gestaltenden Fantasie im einzelnen den weitesten Spielraum gestattet. Das Chamissosche Gedicht hat eine Art litterarischen Vorläufers bei Fouqué. In seiner Autobiographie vom Jahre 1840 (p. 229) teilt Fouqué ein aus dem Jahre 1800 stammendes Nachtwächterlied in zwei Varianten mit, das wegen seines ideellen Gegensatzes zu Chamisso einiges Interesse verdient. Der noch jugendliche Dichter wurde in Aschersleben aufgefordert, zur Feier des Antritts des 19. Jahrhunderts ein Festgedicht anzufertigen, das der Nachtwächter des Ortes vortragen sollte. Angeregt „durch das viele Gerede, was man, nach seiner (Fouqués) Meinung höchst übertrieben, von dem sog. philosophisch-aufgeklärten neuen Jahrhundert aus vollen Backen pries,“ gab er in dem Gedicht eine Verspottung der Aufklärung, übrigens in Einklang mit seiner ganzen orthodoxen Erziehung und Geistesrichtung. Da aber die Besteller das Gedicht, in dem die Aufklärung mit einem Blindekuhspiel verglichen wurde, als anstössig bezeichneten, gab der Dichter in einer zweiten Fassung wesentlich zahmere Verse. Später zur Zeit der Befreiungskriege verwandte Fouqué die volkstümlichen Verse zu einem patriotischen, von Bertram komponierten, ziemlich unbedeutenden Liede „Nachtwächter“ [2]); dieser verkündet die Zurückdrängung der Franzosen über den Rhein mit

[1]) Diese volkstümlichen Gedichte sind von Joseph Wichner in den „Stundenrufen und Liedern der deutschen Nachtwächter“ (Regensburg 1897) gesammelt. Hebels „Wächterruf“ in den Allemannischen Gedichten trägt auch wesentlich volkstümlichen Charakter (Nachtrag).

[2]) Nr. 23 der Gedichte um das Jahr 1813, in den Gedichten Bd. II (1817), 135; siehe Ausgewählte Werke Bd. XII (1841), 53.

der Aufforderung, das Feuer der Begeisterung und das „Ehrenlicht der deutschen Gaue“ zu bewahren und Gott den Herrn zu loben [1]). Chamissos „Nachtwächter,“ welches 1826 wol im Anschluss an die Eindrücke seines letzten Pariser Aufenthalts von 1825 bis in den Januar des folgenden Jahres entstanden ist, erschien 1827 im lyrischen Anhang des Peter Schlemihl unter dem Abschnitt der Uebersetzungen und Nachbildungen, zugleich mit dem dem Französischen des Armand Charlemagne nachgebildeten Gedichte „Die goldene Zeit“. Beide Gedichte gehören zu den Erstlingen der politischen Muse im Sinne des sich bahnbrechenden Liberalismus. Da diese freien Nachbildungen in den späteren Sammlungen der Gedichte mit den übrigen Poesien vermengt wurden, so konnte es kommen, dass sie für selbständige Erscheinungen der Chamissoschen Lyrik gehalten und ihrem Inhalt nach als Satire auf die damalige preussische Regierung aufgefasst wurden. Sie beziehen sich vielmehr ihrem Ursprung gemäss zunächst auf die französischen Verhältnisse unter Karl X., welche bald darauf die Julirevolution hervorriefen, freilich nicht ohne einen Seitenblick auf die ähnliche Sachlage in Deutschland. Das Nachtwächterlied entlehnt einige Hauptzüge aus Bérangers „Missionnaires“, schlägt in der Form aber eigene Wege ein. „Lobt die Jesuiten“ ist der ironische Rat des Nachtwächters bei Chamisso, denn diese waren die hauptsächlichsten Propagandisten der reaktionären Regierung des französischen Königs, und es herrscht bei ihnen der Grundsatz:

Gott im Himmel, wir auf Erden,
Und der König absolut,
Wenn er unsern Willen tut.

Diese Verse sind heute in einem allgemeineren Sinn, als sie ursprünglich gedacht waren, fast zum geflügelten Wort geworden. Eben dies Gedicht Chamissos mit seinem köstlichen, trockenen Humor, unter dem sich bittere Satire verbirgt, ist ein Weckruf für die folgende Zeit geworden, als auch in Deutschland die Wogen der Reaktion höher gingen und der Liberalismus in Dingelstedt, Herwegh, Hoffmann von Fallersleben und Freiligrath begeisterte und talentvolle Anhänger gefunden hatte. Chamissos Lied bot Dingelstedt die äussere Einfassung für seine „Lieder eines kosmopolitischen Nachtwächters“, welche 1842 bei Hoffmann und Campe anonym erschienen. Als Motto stellte er dieselben Verse voran,

[1]) Vgl. zwei poetisch-patriotische Flugblätter mit Nachtwächterliedern aus der Zeit der Befreiungskriege bei Goedeke, Grundr. III [2], 238.

welche Chamisso aus dem angeführten Gedicht Bérangers entlehnt hatte: Eteignons les lumières et rallumons le feu! die reaktionäre Richtung scharf kennzeichnend. Der erste Teil der Sammlung schildert „Nachtwächters Stillleben,“ der zweite „Nachtwächters Weltgang,“ behandelt aber nur Deutschland in sieben „Stazionen“. Aeussere Umstände, Dingelstedts schwankender Charakter in den politischen Wirren der Zeit und die Unfähigkeit, die Kraft seines Talents zu sammeln, verhinderten es, dass auch die ausserdeutschen Länder mit der kritischen Laterne abgesucht und beleuchtet wurden. Das Thema vom Nachtwächter bildet hier den Angelpunkt, die Einrahmung für die einzelnen Lieder, die in bunter und belebter Fülle alle möglichen Gebiete des politischen und des Alltagslebens witzelnd und höhnend berühren. Im einzelnen kommt für uns nur das Einführungslied „Weib, gib mir Dekkel, Spiess und Mantel“ in Betracht, das noch zum Teil auf den Ton Chamissos gestimmt ist. Die ersten vier Strophen endigen mit je einem Vers des Volksliedes Hört, ihr Herrn, und lasst euch sagen etc., um in der letzten Strophe in das ironische „Und lobt, nächst Gott, den Landesherrn!“ auszuklingen. Sie parafrasieren trefflich den Rat des Nachtwächters an den gutherzigen Bürger mit der Zipfelmütze, sich auch im Schlaf jedweder gefährlichen Gedanken zu enthalten und sich nicht vom Zeitgeist des Antichristen berühren zu lassen. Als jedoch Dingelstedt bald nach dem Erfolge seiner Gedichte der liberalen Sache den Rücken wandte, die er freilich als Vorleser des Königs von Württemberg, als Hofrat und späterer Theaterintendant nicht vertreten konnte, behandelte ihn die liberale Partei einfach als Renegaten. Hoffmann von Fallersleben liess mit Umgehung der Zensur ein geharnischtes Flugblatt „Der selige Kosmopolitische Nachtwächter, Zwei schöne neue Lieder aus Schwaben“ (1847) gegen ihn erscheinen (wieder abgedruckt in Hoffmanns „Mein Leben“ IV, 326 fg.). In dem ersten der Gedichte, die auch in der volkstümlichen Art der sonstigen politischen Dichtungen Hoffmanns gehalten sind, werden die einzelnen Lebensstationen Dingelstedts durchgehechelt, und es wird ihm unterstellt, dass er nur aus Sucht nach Geld und Ehre Freiheitsheld geworden sei, wozu die Anonymität der Nachtwächterlieder benutzt wird. In dem zweiten Gedicht wird die schwäbische Gemütlichkeit gerühmt, die aber bei Dingelstedt bis zum Renegatentum gediehen sei. Es sei auch auf Heines Satire über den Ex-Nachtwächter in den „Zeitgedichten“ und in „Atta Troll“ verwiesen. Hier ist auch Herweghs Gedicht „Bei Hamburgs Brand“ aus dem zweiten Teil der seiner Zeit viel gerühmten „Gedichte eines Lebendigen“ (1843) zu erwähnen, ohne

dass eine Nachwirkung Chamissos stattgefunden hätte. Jede der vier Strophen endigt mit dem Refrain: Bewahrt das Feuer und das Licht, zunächst im Hinblick auf den grossen Brand in Hamburg im März 1842, dann geistig verallgemeinert als das begeisternde Feuer der Eintracht und Freiheit gefasst, das jeder bewahren müsse, und schliesslich in einen dithyrambischen Hymnus auf den Freiheitskampf im Bilde des verzehrenden Feuers ausklingend:

Mehr Licht! nur Licht kann uns erretten,
Nur Feuer tilgt das Mal der Ketten,
Das Feuer halte sein Gericht,
Auf Feuer will die Freiheit betten:
Bewahrt das Feuer und das Licht!

Es ist eine originelle Auslegung und Vertiefung der volkstümlichen Wendung, unklar und verworren freilich wie Herweghs ganzer Freiheitstaumel, aber durch die gärenden Zeitverhältnisse leicht erklärlich. Etwas später im Jahre 1847 dichtete Ludwig Hub auch ein Nachtwächterlied (Gedichte 1851 p. 127) in derselben Weise und in demselben Versmass wie Chamisso, aber bedeutend harmloser, da es nur eine Satire auf die Kornspekulanten enthält. Jede Strophe beginnt mit dem „Hört, ihr Herrn etc.“ und schliesst mit dem Refrain: Lobet die Spekulanten. Denn diese tragen die Schuld an der Brotverteuerung, ihre Macht wird den ägyptischen Plagen verglichen und als Radikalkur giebt es nur das eine Mittel, welches der Refrain der letzten Strophe mit „H — t die Speculanten“ andeutet. Man sieht, dass das Nachtwächterthema ein typisches Motiv der politischen Lyrik in der Revolutionszeit von 1848 geworden ist. Es wurde von Chamisso unter dem Einfluss Bérangers in die deutsche Lyrik eingeführt; an ihn knüpfen unmittelbar Hub und Dingelstedt an, jener mit einem kurzen Gedicht, dieser die Idee cyklisch weiterspinnend. Herwegh schlägt einen ähnlichen Ton an. Wenn man die zahlreichen, jetzt kaum gekannten Sammlungen politischer Gedichte jener Zeit weiter durchforschte, würden sich wahrscheinlich noch mehr Nachweise ergeben. Mehrere Decennien später griff Gerhardt von Amyntor (Dagobert v. Gerhardt) in den „Liedern eines deutschen Nachtwächters“ (Bremen, 1878) das Thema wieder auf. Der erste Teil der Gedichte ist „Aus Nachtwächters Dienststunden“, der zweite „Nachtwächters Allotria“ betitelt. An einer Stelle (I, Nr. 14) nimmt er auf Dingelstedt (ohne dass der Name genannt wird) deutlichen Bezug, indem er dem Weltbürgertum desselben die Idee des Deutschtums entgegenstellt und diese besingt, was nach der Gründung des Deutschen Reiches

verständlich und berechtigt erscheint. Im übrigen sind die Gedichte von einem solchen bildungs- und entwickelungsfeindlichen Standpunkt geschrieben, dass ihr geringer Erfolg nicht Wunder nehmen kann. Was man der politischen Lyrik der vierziger Jahre immer zum Vorwurf gemacht hat, dass sie politische Programme in dichterischer Form darstelle, lässt sich von diesem neuen Versuch Amyntors mit grösserer Berechtigung sagen. Auch reicht das lyrische Talent des Dichters in diesen Schöpfungen nicht an dasjenige Dingelstedts heran.

Es giebt ausserdem eine Reihe von Nachtwächterliedern, die ohne jede politische Anspielung und ohne Beziehung zu den erwähnten Gedichten lediglich die Figur des Nachtwächters und seines Liedes in humoristischer Weise verwenden. So hat Wilhelm Müller unter den Tafelliedern für Liedertafeln ein sehr launiges Trinklied vom „Nachtwächter," in dem dieser rät, sich um 10 Uhr einen Rausch anzutrinken, um 11 Uhr guten Elferwein zu bestellen, um Mitternacht die Reste zu leeren und am Morgen sich neuen Wein und einen neuen Nachtwächter zu bestellen (edit. Max Müller, II (1868), 40). In Immermanns etwas frivolem Gedicht „Nachtwächter vor der Brautkammer" findet dieser die Haustüren alle verriegelt, die Herzenstüren aber nicht so streng verschlossen und muss sogar vor Nachschlüssel warnen (Gedichte, p. 37). Rudolf Baumbach hat in den „Liedern eines fahrenden Gesellen" (1878, p. 185) einen „Wächterruf", der gerade dann ertönt, als er Liebchens Arm umschlingt, worauf das kluge Bürgerkind schnell die Lampe ausbläst. Eine Variation der Nachtwächterstrophe hat Scheffel im „Gaudeamus" in der letzten Strophe des Gedichts „Der Fünfundsechziger" gegeben. Ludwig Bechstein hat es sogar fertig gebracht, vom Nachtwächter ein „Tagwächterlied" zu singen (Gedichte, 1836 p. 376). Erinnern wir noch daran, dass Körner in seinem Lustspiel „Der Nachtwächter" und Richard Wagner in den Meistersingern von Nürnberg die typische Gestalt mitsamt dem typischen Lied auf die Bühne gebracht haben, so erkennt man die ausserordentliche Verwendbarkeit und Popularität dieses Motives.

Das Gedicht des französischen Elegikers Millevoye (1782—1816) „La Chute des Feuilles" ist in der neueren deutschen Lyrik bekannter geworden, als man zunächst annehmen möchte. Chamisso übersetzte es anscheinend als erster 1829 unter dem Titel „Der Kranke" (gedruckt in den Gedichten von 1831). Als „Der Fall des Laubes" ist es von Udo Bruchvogel in der Gedichtsammlung von 1860 (p. 89) übertragen worden. Es findet sich ferner in den von Geibel und Leuthold 1862 herausgegebenen „Fünf Büchern französischer Lyrik" (p. 14, Blätterfall).

Da es Geibel wörtlich in seine Ges. Werke VIII, 37 herübergenommen hat, so ist er wohl als alleiniger Uebersetzer anzusehen. Schliesslich hat es H. Nitschmann in seinem Album ausländischer Dichtung (1868) als „Das Fallen der Blätter“ übertragen, ebendort ist auch „Der Araber am Grabe seines Renners“ aus Millevoye wiedergegeben, wie denn in Anthologien noch manches hierher Gehörige stehen mag. Der Reiz des bescheidenen Gedichtes lag für die Uebersetzer, ausser der elegischen Stimmung, die das ganze durchweht, in dem Vergleich zwischen dem Fall des Laubes, dem Absterben der Natur im Herbst und dem nahenden Ende eines todkranken Jünglings, der den Wald zum letzten Male besucht und unter einer Eiche stirbt. Chamissos, Brachvogels und Geibels Uebersetzungen sind als freie zu bezeichnen. Das nicht strophische Original ist von Chamisso und von Geibel in Strophen eingeteilt worden; die französischen Achtsilber sind von Geibel und Brachvogel durch vierfüssige Jamben genauer wiedergegeben worden als durch die fünffüssigen Jamben Chamissos. Den antikisierenden Charakter der französischen Elegie haben die Uebersetzer nicht nachgeahmt. Das „*fatal oracle d'Epidaure*“, das dem Jüngling beim kommenden Fall der Blätter den Tod prophezeit hatte — in Epidaurus wurde besonders Aeskulap verehrt — ist einfach als Rat des Arztes gefasst worden. Wenn von dem bescheidenen Grab unter der Eiche gesagt wird, dass nur die Schritte des Hirten *le silence du mausolée* gestört hätten, so haben die drei Uebersetzer die Wendung umgangen. Bei Chamisso nähert sich nur das Wild dem von Laub und Schnee verdeckten Grab, bei Geibel wird nur des Hirten Ruf am Grab vernommen, und bei Brachvogel stört nur der eine Geiss suchende Hirt die Stille der Ruhestätte.

Noch einige andere Stoffe sind vor und nach Chamisso behandelt worden. Das litauische Volkslied „Treue und Liebe“ aus Rhesas Sammlung der Dainos ist schon von Herder im ersten Teil der Volkslieder von 1778 (ed. Suphan, Bd. XXV, 143) unter dem ursprünglichen Titel „Die kranke Braut“ übertragen worden; Herder verdankte nach Redlichs Angabe das Lied dem Professor I. G. Kreutzfeld, einem Freunde Hamans. Schon vor Chamisso hatte Schenkendorf in dem „Versunkenen Ring“ (1808) eine freie, künstlerische Bearbeitung eines litauischen Volksliedes gegeben, vermutlich nach dem entsprechenden Text in Herders Sammlung. Chamissos Gedicht „Die Mutter und das Kind“ hat Stoffgemeinschaft mit Hoffmanns von Fallersleben „Totem Kind“ (Gedichte, 8. Aufl., p. 335, Nr. 30 der Verschiedenen Klänge und Gestalten aus dem Volksleben) und mit einem gleichbetitelten Gedicht von Hermann

Kurz (Ges. W. ed. Paul Heyse, I, 85). Quelle ist Grimms Kinder- und Hausmärchen No. 109 (Das Totenhemdchen) oder eine verwandte Fassung. Der fünfte Abschnitt des Chios-Cyclus „Die Leichen“ ist auch von Gaudy in dem Gedicht „Das Leichenheer“ bearbeitet worden, s. Poet. und pros. Werke I (1853), 102. Alexanders Zug zum Paradies, den Chamisso in der „Sage von Alexandern“ nach der talmudischen Fassung gestaltete, kehrt in R. Baumbachs Gedicht „Unersättlich“ in der Sammlung „Krug und Tintenfass“ (1887, p. 67) wieder. Die ergreifende Ballade Puschkins „Die zwei Raben“, die Chamisso kurz vor seinem Tode nach einer wortgetreuen Uebersetzung Varnhagens frei übertrug (s. Fulda, Chamisso und seine Zeit, p. 238) und die im Musenalmanach von 1839 erschien (abgedruckt bei Koch, Cotta II, 150), ist auch von Bodenstedt in der für die Geschichte des slavischen Einflusses auf die deutsche Dichtung wichtigen Uebersetzung von Puschkins poetischen Werken (1854/55) ähnlich wiedergegeben worden (s. auch Ges. Schriften 1865, IV, 117). Die Bearbeitung Bodenstedts ist dann von Julius Hart in seine Auswahl lyrischer Uebersetzungen aus der Weltlitteratur „Orient und Occident“ (1885) aufgenommen worden. Demselben volkstümlichen Stoff wie in dem Gedichte Puschkins begegnen wir in dem Gedicht „Die Treulose“ von Hoffmann von Fallersleben (Gedichte, 8. Aufl., 1874, p. 334)[1].

---

[1]) Verzeichnis der wichtigsten erwähnten Gedichte: Arndt, Ged. Rügen betr. Baumbach, Wächterruf; Unersättlich. Bechstein, L., Tagwächterlied. Bodenstedt, Die zwei Raben. Brachvogel, Udo, Der Fall des Laubes.

Chamisso, Salas y Gomez; Die Jungfrau von Stubbenkammer; Die Männer im Zobtenberg; Birnbaum auf dem Walserfeld; Die stille Gemeinde; Das Crucifix; Das Malerzeichen; Francesco Francias Tod; Nachtwächterlied; Die goldene Zeit; Der Kranke; Treue Liebe; Die Mutter und das Kind; Die Leichen (Chios); Sage von Alexandern; Die zwei Raben.

Dingelstedt, Lieder eines kosmopolitischen Nachtwächters. Eichendorff, Die stille Gemeinde. Follen, A. L., Der Birnbaum auf dem Walserfeld. Fouqué, Nachtwächterlieder Freiligrath, Wilhelm Müller; Eine Geisterstimme. Gaudy, Dialog aus dem „Römerzug“; Der Zug des Todes; Das Leichenheer. Geibel, Gesicht im Walde (Die Schmiede); Der Blätterfall. Gerhardt, Dagob. v. (Amyntor), Lieder eines deutschen Nachtwächters. Gottschall, Johannes Beer. Hartmann, Moritz, Böhmische Elegien VIII. Herder, Das Bild der Andacht; Die kranke Braut. Herwegh, Bei Hamburgs Brand (Gedichte eines Lebendigen). Hoffmann v. Fallersleben, Der selige kosmopol. Nachtwächter; Das tote Kind; Die Treulose. Hab, Ludw., Nachtwächter. Immermann, Nachtwächter vor der Brautkammer. Kinkel, Der Grobschmied von Antwerpen. Körner, St. Medardus. Kosegarten, Ged. Rügen betr. Kurz, Hermann, Das tote Kind. Müller, Wilh., Muscheln von der Insel Rügen;

Nachtrag.

Zu den „Nachtwächterliedern“ ist E. Ortlepp, Lieder eines politischen Tagwächters, Stuttgart 1842/43 (mir nicht zugänglich) zu vergleichen. Ein sehr schwaches Nachtwächterlied ist „Weisheit ohne Ende“ in der Sammlung eines ostpreussischen Dichters „Deutsche Lieder der Gegenwart“ von Nuckel Dicksack (Königsberg 1851). Bérangers „Eteignons les lumières et rallumons le feu!“ erklingt am Ende eines Gedichtes von Geibel aus der Zeit bald nach 1870/71 (Gedichte aus dem Nachlass, 1896, p. 245):

Nun schüttle dein Gefieder,
Du deutscher Geist, zum Flug;
Die Raben schwärmen wieder
Und krächzen Zwist und Lug.
Sein Losungswort verkündet
Aufs neu' der Vatican:
Löscht aus das Licht und zündet
Die Scheiterhaufen an! —

Millevoye's „Der Kranke“ ist auch noch von Otto Franz Gensichen in den „Spielmannsweisen“ (3. Aufl., 1876, p. 151) übersetzt worden. Der Stoff von Chamissos „Die Mutter und das Kind“ kehrt in einem einfachen, zarten Gedicht von Bauernfeld „Das Totenhemdchen“, komponiert von Schubert, wieder (Ges. Schr., XI, 33). Zum „Matteo Falcone“ ist neuerdings Gerlachs Oper nachzutragen, zu den „Zopfliedern“ Robert Prutz, „Zopf und Kopf“ (Neue Gedichte, 1849, p. 110) und „Münchhausen“ von W. Wackernagel (Gedichte, p. 75). — Ueber Beziehungen eines modernen französischen Dichters Jean Aicard zu Chamissos Lyrik vgl. Magazin, Bd. 59 (1890) p. 136.

Nachtwächter. Nathusius, Ph. E., Der Birnbaum auf dem Walserfeld. Nitschmann, Uebersetzung aus Millevoye. Platen, Legende; Luca Signorelli; Epigramme auf Vasari. Prutz, Bretagne. Rückert, Alte Prophezeiung. Simrock, Der König der stillen Insel; Bild der Marienablasskapelle. Schlegel, A. W., Der heilige Lucas; Leonardo da Vinci.

Bremen.

Das 16. und 17. Kapitel in Lessings ‚Laokoon'.

Von

Ernst Elster.

Die Bedeutung von Lessings berühmtem Ausspruch: Nicht der Besitz der Wahrheit, sondern die aufrichtige Bemühung, hinter die Wahrheit zu kommen, mache den Wert des Menschen aus, wird uns durch das Verhalten keines andern so vielseitig erläutert, wie durch Lessings eigene Taten und Bestrebungen. Dies gilt insbesondere auch von einer seiner vollkommensten Schöpfungen, dem „Laokoon". So sicher es ist, dass dieses Werk Ergebnisse zu Tage gefördert hat, die in den wesentlichsten Punkten unanfechtbar sind, so ist doch die Art und Weise, durch die Lessing diese Ergebnisse erarbeitet hat, noch weit bewundernswerter. Wer an dieser Ueberzeugung festhält, wird sich im Genuss des Werkes wenig verkürzt sehen, wenn er auch eine Anzahl von Einzelheiten beanstandet.

1.

Es ist oft davon gehandelt worden, dass die Gegenüberstellung der Zeichen oder Ausdrucksmittel der Malerei und Poesie nicht unanfechtbar ist, dass sich Figuren und Farben im Raume und artikulierte Töne in der Zeit nicht ohne weiteres entsprechen: wenn aber diese Prämisse nicht ganz haltbar ist, so gerät auch die Schlussfolgerung ins Wanken. Statt von den Zeichen zu sprechen, wäre es wol zweckmässiger, dasjenige zu vergleichen, was durch die verschiedenen Ausdrucksmittel erzielt wird: d. h. in dem einen Falle wirkliche Bilder, in dem anderen Fantasiebilder der äusseren Welt. Aber hierüber ist nichts Neues mehr zu sagen, und das Anfechtbare an Lessings Beweisführung fällt insofern nicht schwer ins Gewicht, als er selber den Unterschied natürlicher und willkürlicher Zeichen an späterer Stelle seines Werkes genauer gewürdigt hat.

Grössere Schwierigkeiten entstehen dem sorgfältigen Nachdenken aus einer anderen Stelle desselben 16. Kapitels, die wenigstens zum Teil vielen ohne weiteres annehmbar erschienen ist, ich meine die Worte: „Gegenstände, die aufeinander oder deren Teile aufeinander folgen, heissen überhaupt Handlungen.“

Wir stehen hier an einem Punkte, wo die Schwierigkeiten, die unserem Denken aus der Vieldeutigkeit unserer Wörter erwachsen, auf das Schärfste zu Tage treten. Nicht nur das Wort Handlung, sondern auch das Wort Gegenstand lässt in diesem Zusammenhange gewisse Zweifel der Auffassung zu, obwol solche Zweifel über das letztere Wort meines Wissens bisher nicht geäussert worden sind. Da ich persönlich zeitweilig an dem Ausdruck Anstoss genommen habe, so ist es immerhin möglich, dass es auch anderen so ergangen ist.

Das Wort Gegenstand ist ursprünglich das dem Menschen Entgegenstehende, daher auch in älterer Zeit (noch bei Andreas Gryphius) gleichbedeutend mit Widerstand; auch im 18. Jahrhundert gelegentlich noch in dem Sinne von Gegensatz. Allmählich befestigt sich aber die Bedeutung, dass unter Gegenstand alles zu verstehen sei, was nicht unser Ich ist, alles, was unser Subjekt sich als Objekt gegenübergestellt sieht. Hier beginnt nun die feinere Entwickelung des Begriffs, die mit der wachsenden intellektuellen und ästhetischen Kultur Hand in Hand geht. Gegenstand ist nunmehr einerseits das Gegenteil des bloss abstrakt Gedachten, des bloss Begrifflichen. Ein Denken, das nicht in Begriffen aufgeht, sondern an den konkreten Gegenständen haftet, heisst ein gegenständliches Denken, ein Ausdruck, den Goethe bekanntlich zuerst bei Heinroth fand und als besonders glücklich geprägt betrachtete. Aber der Begriff Gegenstand weist noch nach einer ganz anderen Richtung hin. Im Anschluss an die Aristotelische Kategorienlehre und in einer gewissen Parallele zu der grammatischen Unterscheidung der Redeteile, des Substantivums, Adjektivums, Verbums u. s. w., nimmt die Logik vier Hauptklassen der Begriffe an: a) die der Gegenstände, b) der Eigenschaften, c) der Geschehnisse sowie Zustände und d) der Beziehungen. Hier ist der Begriff Gegenstand denen der Eigenschaften und Zustände etc. gegenübergestellt und hierdurch abermals genauer spezialisiert. Diese drei Merkmale, die der Begriff jetzt angenommen hat (Gegensatz zum Subjekt, Gegensatz zum Abstrakten und Gegensatz zu den Eigenschaften und Geschehnissen sowie Zuständen), gelten als der Hauptinhalt, den das Wort in seiner Entwickelung nach einer bestimmten Richtung angenommen hat. Wir können den Begriff in diesem Entwickelungsstadium,

wo sein objektiver Inhalt einigermassen genau bestimmt wird, als den objektiven Gegenstandsbegriff bezeichnen.

Daneben hat aber das Wort noch eine ganz andere Entwickelung durchgemacht, auch in diesem Falle ausgehend von der Grundbedeutung des Gegenüberstehenden. Nunmehr ist aber nicht versucht worden, eine besondere objektive Beschaffenheit dieses Gegenüberstehenden allmählich festzustellen, sondern das Hauptgewicht ist auf die Tatsache gelegt worden, dass dieses an sich nicht genauer beschriebene Gegenüberstehende Inhalt unserer geistigen Betätigung wird, und zwar a) einer intellektuellen Betätigung, wie wenn wir sagen: „Dieses Problem ist Gegenstand unserer Forschung“, oder b) Inhalt der Betätigung unseres Gefühls, Affektes und Willens, wie wenn wir sagen: „Diese Person, dieses Verhalten, dieser Zustand ist Gegenstand unserer Liebe, Neigung, unseres Hasses, unserer Begeisterung, unseres Verlangens, unseres Widerstrebens“ u. dgl. m. Insbesondere hat das Wort Gegenstand in diesem Sinne für den Inhalt wissenschaftlicher Untersuchung oder künstlerischer, dichterischer Darstellung Anwendung gefunden, wofür noch von Lessing vielfach der Ausdruck Vorwurf gebraucht wird.

Wir sehen, dass dieser Sinn des Wortes von dem früher entwickelten wesentlich abweicht; hier im zweiten Falle ist über den Inhalt des Begriffes gar nichts ausgesagt, sondern vielmehr nur die Tatsache festgestellt worden, dass irgend etwas, was sich ausser uns befindet, Inhalt unserer geistigen Auffassung wird. Da also in diesem Falle nicht der objektive Inhalt des Begriffes erläutert, sondern unser subjektives Verhalten gegenüber einem nicht genauer festgestellten Lebensinhalt angegeben werden soll, so möge dieser Begriff des Wortes Gegenstand als der subjektive Gegenstandsbegriff bezeichnet werden [1]).

Hat nun Lessing in dem Satze: „Gegenstände, die aufeinander folgen, heissen Handlungen,“ den subjektiven oder objektiven Begriff im Auge gehabt? Ich gestehe, dass ich früher geglaubt habe, es läge der objektive Begriff vor: das Wort Gegenstand also in dem Sinne genommen, wie es die Logik fasst im Unterschied von Eigenschaften und Zuständen. Dieser Sinn lässt sich auch ganz gut festhalten in dem Satze: „So können nebeneinander geordnete Zeichen auch nur Gegenstände, die nebeneinander oder deren Teile nebeneinander existieren, aufeinanderfolgende

[1]) Der inhaltreiche Artikel des Grimmschen Wörterbuches lässt diese Unterscheidung des Begriffes Gegenstand vermissen.

Zeichen aber auch nur Gegenstände ausdrücken, die aufeinander oder deren Teile aufeinander folgen." Auch der weiter folgende Satz: „Gegenstände, die nebeneinander . . . existieren, heissen Körper", lässt sich mit dem objektiven Gegenstandsbegriffe vereinigen. Aber in dem Urteil: „Gegenstände, die aufeinander . . . folgen, heissen . . . Handlungen", lässt sich der objektive Gegenstandsbegriff nicht festhalten, denn es würde in diesem Satze, der zu der Gattung der sogen. erklärenden Urteile gehört, der Subjekts- und Prädikatsbegriff verschiedenen Kategorien angehören, was gegen alle Logik verstösst. Daher muss in dem Wort Gegenstand dieses letzten Satzes der subjektive Gegenstandsbegriff erkannt werden, d. h. Gegenstand bedeutet hier ganz allgemein soviel wie Inhalt unserer Auffassung. Da nun das Wort in den entsprechenden vorausgehenden Sätzen nichts anderes bedeuten kann, als in diesem letzten Satze, so muss es auch in ihnen eben diesen zuletzt genannten Sinn besitzen. Zweifellos ist dieser letztere Sinn auch hier am Platze, da ja, wenn der objektive Begriff des Gegenstandes, wie wir gesehen haben, in den früheren Sätzen annehmbar erscheint, der subjektive (Inhalt unserer Auffassung) um so weniger beanstandet werden kann, als er, wie jedermann sieht, einen weiteren Umfang hat als der objektive. Wir könnten also, um etwa auftauchenden Bedenken zu begegnen, den ersten Ausdruck in Lessings Satze umschreiben und einsetzen: „Inhalte unserer Auffassung, die aufeinander folgen, heissen Handlungen".

2.

Weit schwieriger ist der Ausdruck Handlung in diesem Satze, und hier sehe ich mich veranlasst, den Erklärungen, die Blümner in seiner ausgezeichneten Ausgabe des „Laokoon" gegeben hat, in einigen Punkten zu widersprechen.

Wir besitzen eine Anzahl Ausdrücke, die einen anderen Sinn im Leben und als ästhetische Kunstausdrücke haben. Das Wort Motiv, das wir im Leben in dem Sinne von Bestimmungsgrund unseres Willens gebrauchen, bedeutet in der Kunstlehre bekanntlich soviel wie Vorstellungsinhalt, der zur künstlerischen Darstellung geeignet ist und zu solcher auffordert. Charakter im Leben und in der Kunstsprache ist zweierlei. Ein poetischer Charakter kann recht wohl des Charakters entbehren; ebenso ist der Held eines Romans oder eines Dramas recht oft so beschaffen, dass er zu dem Lebensbegriff Held in geradem Gegensatz steht. Ganz etwas Aehnliches gilt auch von dem Worte Handlung: Der Lebensbegriff und der technische Kunstbegriff sind

streng zu scheiden. Der Lebensbegriff Handlung steht in Beziehung zu dem Lebensbegriff Begebenheit und Ereignis. Handlung, als Lebensbegriff, ist jede menschliche Willensbetätigung, die sich nach aussen kundgibt; im Gegensatz hierzu dient das Wort Tat als Ausdruck für solche Willensäusserungen, die sich vor gewöhnlichen Handlungen durch bemerkenswerte Züge auszeichnen: eine hervorragende Handlung nennen wir Tat. Weit umfassender ist der Begriff der Begebenheit: hier geht die Veränderung nicht nur vom menschlichen Willen aus, sondern sie kann ebenso durch das Spiel des Zufalls, durch Schicksalsfügungen, durch Naturvorgänge veranlasst sein; im Begriff Begebenheit liegt überhaupt keine Hindeutung auf die Ursache des Vorganges: das Wort Begebenheit bezeichnet vielmehr schlechthin eine Veränderung im Leben, die ausserdem als abgeschlossen und der Vergangenheit angehörig betrachtet wird. Das Wort Ereignis, für uns von geringerer Wichtigkeit, bedeutet, seinem etymologischen Zusammenhang mit Auge entsprechend, das klar vor Augen Liegende. Und von hier aus hat sich der Begriff zu dem Sinne des hervorragen Vorfalls entwickelt.

Im Gegensatz zu dem Lebensbegriff des Wortes Handlung bezeichnet der ästhetische Kunstausdruck Handlung die Gesamtheit der einheitlich zusammengefügten Vorgänge eines poetischen Werkes. Handlung in diesem Sinne umfasst ebensowol Begebenheiten und Ereignisse als Taten und Handlungen im engeren, d. h. Lebenssinne des Wortes. Während im Roman Begebenheiten, im Drama Taten und Handlungen (im Lebenssinne) dargestellt werden, sprechen wir doch ebensogut von der Handlung des Romans wie des Dramas.

Hat nun Lessing in dem fraglichen Satze den Lebensbegriff oder den ästhetischen Begriff im Auge? Mit vollem Recht weist Blümner darauf hin, dass wir hier Lessings frühere Erklärungen dieses vieldeutigen Wortes beachten müssen. Bekanntlich kommt er in der Abhandlung über die Fabel wiederholt darauf zu sprechen. Da heisst es: „Eine Handlung nenne ich eine Folge von Veränderungen, die zusammen Ein Ganzes ausmachen. Diese Einheit des Ganzen beruhet auf der Uebereinstimmung aller Teile zu einem Endzwecke" (Lachmann-Muncker, Bd. 7, S. 429). Wie jedermann sieht, ist hier der ästhetische Begriff gemeint. Das wesentliche Merkmal des ästhetischen Begriffs Handlung bildet die Einheit der Vorgänge. Und bald darauf, in eben jenem Werke (S. 434 f.), macht Lessing die bekannte feinsinnige Unterscheidung: „Giebt es aber doch wol Kunstrichter, welche einen noch engern, und zwar so materiellen Begriff mit dem Worte Handlung verbinden, dass

sie nirgends Handlung sehen, als wo die Körper so tätig sind, dass sie eine gewisse Veränderung des Raumes erfordern. Sie finden in keinem Trauerspiele Handlung, als wo der Liebhaber zu Füssen fällt, die Prinzessin ohnmächtig wird, die Helden sich balgen; und in keiner Fabel, als wo der Fuchs springt, der Wolf zerreisset, und der Frosch die Maus sich an das Bein bindet. Es hat ihnen nie beifallen wollen, dass auch jeder innere Kampf von Leidenschaften, jede Folge von verschiedenen Gedanken, wo eine die andere aufhebt, eine Handlung sei; vielleicht weil sie viel zu mechanisch denken und fühlen, als dass sie sich irgend einer Tätigkeit dabei bewusst wären." Zweifellos liegt hier aber auch der ästhetische Begriff Handlung vor. Lessing will nur darauf hinweisen, dass die Vorgänge, die eine poetische Handlung ausmachen, nicht immer in äusseren Bewegungen zu Tage treten müssen, sondern dass sie sich auch im Innern des Menschen vollziehen dürfen. Er macht also einen sehr scharfsinnigen Unterschied zwischen äusserer und innerer poetischer Handlung. Dass ihm nicht der Lebensbegriff Handlung vor Augen schwebte, geht schon daraus hervor, dass er das Beispiel anführt: „Wo die Prinzessin ohnmächtig wird"; da wir eine freiwillige und nur vorgetäuschte Ohnmacht nicht annehmen werden, so ist ein solcher Vorfall keine Handlung im Lebenssinne, sondern eine Begehenheit. Wir sehen also, dass Lessing in der Abhandlung über die Fabel stets den ästhetischen Begriff des Wortes Handlung festhält und diesen durch die feine Unterscheidung einer äusseren und inneren Handlung erläutert.

Blümner weist nun in seiner grossen kritischen Ausgabe (S. 603 ff.) darauf hin, dass dieser Begriff der Handlung, wie er von Lessing in der Abhandlung über die Fabel festgestellt worden ist, auch im Laokoon anzunehmen sei, und er wendet sich gegen die Erklärungen von Herder, Bollmann und Gervinus, die denn auch Lessings eigentliche Meinung gewiss nicht verstanden haben. Blümner ist zweifellos im Recht, wenn er annimmt, dass Lessing bei dem Worte Handlung nicht an den engen Sinn des Lebensbegriffes gedacht hat, den ihm Herder und Gervinus unterstellen, sondern dass ihm der weitere Begriff von Lebensvorgängen überhaupt vorgeschwebt hat. Anderseits aber enthält die Definition in der Abhandlung über die Fabel manche Bestandteile, die hier nicht herangezogen werden dürfen. Die einheitliche Zusammenfassung eines Komplexes von Vorgängen, auf die Lessing in jenen früheren Erörterungen ausdrücklich und wiederholt hinweist, ist hier ohne alle Bedeutung. Mir scheint nun die Sache so zu liegen, dass

sich Lessing über die Sonderung des Lebensbegriffs und Kunstbegriffs nicht ausdrücklich Rechenschaft gegeben hat, und dass diese Unabgeschlossenheit seines Gedankenprozesses Ursache der Unklarheit ist, durch die die Angriffe seiner Gegner veranlasst worden sind. Lessing hat richtig erkannt, dass bei dem ästhetischen Begriff der Handlung zwei Hauptsachen zu beachten sind: 1. die einheitliche Zusammenfassung der Vorgänge, und 2. der Umstand, dass diese Vorgänge einer poetischen Handlung ebensowol a) Begebenheiten, Taten und Handlungen im Lebenssinne, und dass sie b) sowol äussere als innere sein können. Von diesen Merkmalen des Begriffs Handlung hat er das unter 2a und b Genannte auf den Begriff Handlung in der Laokoonstelle übertragen, ohne sich Rechenschaft darüber zu geben, dass er im Laokoon das Wort Handlung doch nur im Lebenssinne, nicht aber im ästhetisch-technischen Sinne gebrauchen durfte, denn das wichtige Merkmal der ästhetischen Handlung, dass sie eine einheitliche Zusammenfassung der dargestellten Vorgänge bezeichnet, kommt hier nicht in Betracht. Im Laokoon liegt eine Mischung von dem Lebens- und Kunstbegriff des Wortes Handlung vor. Die einfache Uebertragung der früher in der Abhandlung über die Fabel gegebenen Definition ist nicht zulässig; vielmehr ist nur ein Teil jener Definition hier brauchbar, und wir werden doch bei aller Pietät für Lessing nicht verkennen dürfen, dass seine Begriffserklärung hier nicht bis zum letzten Abschluss gelangt ist. Ich mache daher den Versuch, durch genauere Hervorhebung der vielseitigen Bedeutung des Wortes Handlung ebensowol das, was Lessings innerste Meinung gewesen sein dürfte, zu erklären, als auch die Angriffe seiner Gegner durch die Zweideutigkeit seines Ausdrucks zu entschuldigen. Blümner und Grosse bleibt das Verdienst, der Erklärung die richtigen Wege gewiesen zu haben, aber es erschien erforderlich, ihre Gedanken um etwas zu erweitern.

Der Inhalt des Wortes Handlungen in der Laokoonstelle kann also nur soviel wie Veränderungen, oder noch besser Vorgänge sein; und dass Lessing hier selbst ein kleines Manko in dem Ausdruck seiner Beweisführung gefühlt habe, scheint aus dem bedenklichen Zusatz überhaupt hervorzugehen, mit dem er das Wort Handlungen begleitet. Nach alledem nehme ich an, dass der Inhalt des in Frage stehenden Satzes im Laokoon unzweideutig wiedergegeben werden dürfte durch die Worte: „Inhalte unserer Auffassung, die aufeinander oder deren Teile aufeinander folgen, heissen Vorgänge.“

3.

Im 17. Kapitel des Laokoon führt Lessing die Untersuchungen des grundlegenden vorausgehenden Kapitels vor allem dadurch fort, dass er auseinandersetzt: bei einer Sinneswahrnehmung gewönnen wir von einem Dinge der äusseren sichtbaren Welt den Eindruck des Ganzen auf einmal, während eine durch Worte geweckte Fantasievorstellung dadurch entstünde, dass wir erst die Teile, hierauf die Verbindung dieser Teile und endlich das Ganze uns vergegenwärtigten. Freilich giebt Lessing zu, dass diese verschiedenen Operationen mit einer so erstaunlichen Schnelligkeit von statten gingen, dass sie uns nur eine einzige zu sein dünkten. An dieser Darlegung hat man, soviel ich weiss, bisher keinen Anstoss genommen, und dennoch ist sie zweifellos irrig. Lessing fährt weiter fort: „Was das Auge mit einmal übersiehet, zählt er (der Dichter) uns merklich langsam nach und nach zu, und oft geschieht es, dass wir bei dem letzten Zuge den ersten schon wiederum vergessen haben. Dennoch sollen wir uns aus diesen Zügen ein Ganzes bilden. Dem Auge bleiben die betrachteten Teile beständig gegenwärtig; es kann sie abermals und abermals überlaufen: für das Ohr hingegen sind die vernommenen Teile verloren, wann sie nicht in dem Gedächtnisse zurückbleiben. Und bleiben sie schon da zurück: welche Mühe, welche Anstrengung kostet es, ihre Eindrücke alle in eben der Ordnung so lebhaft zu erneuren, sie nur mit einer mässigen Geschwindigkeit auf einmal zu überdenken, um zu einem etwanigen Begriffe des Ganzen zu gelangen!“

Es ist selbstverständlich, dass sich die Fantasiebilder mit den wirklichen Bildern an Klarheit gar nicht vergleichen lassen; aber den Unterschied, auf den Lessing in der eben angeführten Stelle hinweist, können wir zwischen diesen und jenen gewiss nicht anerkennen. Vielmehr ist es der gewöhnlichste Fall, dass auch von den Fantasiebildern eines Gegenstandes in unserem Geiste zunächst eine, allerdings verschwommene Gesamtvorstellung entsteht, dass sie also in dieser Beziehung mit den wirklichen Bildern zu vergleichen sind. Und ebenso, wie wir bei den wirklichen Bildern, nachdem wir den Gesamteindruck empfangen haben, häufig unsere Aufmerksamkeit erst allmählich auf die einzelnen Teile dieses Gesamteindruckes lenken, ebenso ist es möglich, dass auch die verschwommene Gesamtvorstellung unserer Fantasie festgehalten und hierauf unsere Aufmerksamkeit durch Worte auf die einzelnen Teile dieser Fantasievorstellung hingelenkt wird. Bei aller entschiedenen Anerkennung des tiefgehenden Unterschieds zwischen Sinneswahrnehmungen

und Fantasiebildern kann doch nicht zugegeben werden, dass in dem einen Falle erst das Ganze, in dem anderen Falle hingegen erst die Teile vorhanden seien und aus diesen Teilen hierauf das Ganze erwachse. Als Beleg für diese Behauptung möge die berühmte Schilderung gelten, die Goethe in „Dichtung und Wahrheit" von Friederike Brion giebt. Er erzählt hier, dass man mit Spannung auf Friederike gewartet habe, dass sie endlich erschienen, und dass nun an diesem ländlichen Himmel ein allerliebster Stern aufgegangen sei. Durch diese Worte erweckt der Dichter in uns zunächst die verschwommene Gesamtvorstellung eines überaus lieblichen jungen Mädchens. Diese Gesamtvorstellung halten wir in unserer Fantasie ohne jegliche Schwierigkeit fest. Goethe fährt dann fort, eine sehr ins einzelne gehende Schilderung von dem Aeusseren des anmutigen Mädchens zu geben, die z. T. zu Lessings Theorie nicht stimmt, aber gleichwol ausgezeichnet ist! „Beide Töchter trugen sich noch deutsch, wie man es zu nennen pflegte, und diese fast verdrängte Nationaltracht kleidete Friedriken besonders gut. Ein kurzes weisses rundes Röckchen mit einer Falbel, nicht länger, als dass die nettsten Füsschen bis an die Knöchel sichtbar blieben, ein knappes weisses Mieder und eine schwarze Taffetschürze — so stand sie auf der Grenze zwischen Bäuerin und Städterin. Schlank und leicht, als wenn sie nichts an sich zu tragen hätte, schritt sie, und beinahe schien für die gewaltigen blonden Zöpfe des niedlichen Köpfchens der Hals zu zart. Aus heiteren blauen Augen blickte sie sehr deutlich umher, und das artige Stumpfnäschen forschte so frei in die Luft, als wenn es in der Welt keine Sorge geben könnte; der Strohhut hing ihr am Arm, und so hatte ich das Vergnügen, sie beim ersten Blick auf einmal in ihrer ganzen Anmut und Lieblichkeit zu sehen und zu erkennen."

Steht nun diese Tatsache fest, dass die Fantasiebilder der äusseren Welt nicht durch eine mosaikartige Zusammensetzung der Teile einer Gesamtvorstellung entstehen, sondern dass die Gesamtvorstellung das erste ist und die Vergegenwärtigung der Teile das zweite, so wird, daran kann man nicht zweifeln, ein sehr wichtiges Glied aus der Beweiskette Lessings herausgelöst. Da aber Lessings Darlegung keineswegs nur auf eine Deduktion aus abstrakten Lehrsätzen gestützt ist, sondern sich immer an konkrete Tatsachen und wolausgewählte Beispiele anlehnt, so bleiben gleichwol die Grundlagen seines Gebäudes unerschüttert stehen, da er ja von mehreren Seiten das trefflichste Material dafür zusammengetragen hat. Seine Forderungen sind an den verschiedenen Stellen seines Werkes verschieden streng; im 18. Kapitel will er sogar vier

Epitheta zulassen; die strengen Grundsätze, die er im Anschluss an jene abstrakte Deduktion vorträgt, sind nicht ganz haltbar. Die Praxis der besten Dichter, auch Homers, weicht von ihnen ab.

Es dürfte zweckmässig sein, auf eine anfechtbare Seite von Lessings Gegenüberstellung der Fantasiebilder und wirklichen Bilder hierdurch hinzuweisen und die Ursache, weshalb die Praxis der besten Dichter zu Lessings Theorie nicht immer stimmt, aufzudecken; umsomehr mag dieser Hinweis gestattet sein, als auch Schiller (vgl. Blümner, S. 620), um von anderen zu geschweigen, Lessings Irrtum teilte. Dass übrigens Lessing doch wenigstens eine Ahnung des Richtigen gehabt hat, geht aus einer Stelle des 18. Kapitels hervor (Blümner, S. 269—70), wo Lessing von den Vorzügen spricht, welche die griechische Sprache vor der deutschen habe; der Grieche sage: „Runde Räder, eherne, achtspeichigte“; der Deutsche: „runde eherne achtspeichigte“ — — aber „Räder“ schleppe hinten nach. Daraus ergiebt sich, dass Lessing den Unterschied, ob die Gesamtvorstellung (in diesem Falle „Räder“) vorausgehe oder nicht, wol zu würdigen vermocht hat; immerhin ist er über eine Ahnung des Richtigen nicht hinausgekommen.

4.

Nur ganz nebenbei macht Lessing im 17. Kapitel die Bemerkung: „Es mag sein, dass alle poetische Gemälde eine vorläufige Bekanntschaft mit ihren Gegenständen erfordern.“ Ich glaube, dass in dieser Bemerkung auf eine der wichtigsten Grundtatsachen hingewiesen ist, die bei der Erörterung über die Berechtigung des beschreibenden Elementes in der Poesie zu beachten sind. Natürlich kann der Dichter nicht nur das darstellen, was die Menschen einmal in Wirklichkeit gesehen haben: die Götter, Riesen, Zwerge, manche phantastisch ausgeschmückte Oertlichkeiten, wie Dantes Hölle, Fegefeuer und Paradies, hat keines Sterblichen Auge erblickt. Aber solche Figuren und Lokalitäten sind doch aus dem Vorstellungsmaterial gebildet, das uns allen geläufig ist. An diese Grenze ist die Hervorbringung von Fantasiebildern gebunden, ihre Mittel reichen nicht aus, uns etwas zu vergegenwärtigen, was uns seinem Gattungscharakter nach unbekannt ist. Dagegen vermag dies eine Zeichnung oder malerische Darstellung recht wol zu tun. Der Grund, weshalb die Vorstellungskraft vieler Leser bei Hallers Schilderung der Alpenpflanzen (Blümner, S. 260 ff.) vollständig versagt, liegt darin, dass die betreffenden Blumen vielen entweder niemals bekannt geworden oder nicht mehr gegenwärtig sind. Deshalb gilt von dieser Darstellung, die Lessing mit

Recht anficht, sein Wort, dass der Dichter hier male, aber ohne alle Täuschung male.

Ein anderer sehr wichtiger Gesichtspunkt, auf den Lessing wenigstens mittelbar in den folgenden Kapiteln des Laokoon zu sprechen kommt, ist der, ob der in unserer Fantasie erweckte Gegenstand der äusseren Welt für unser Gefühl Bedeutung besitzt, ob er uns interessant erscheint, und ob wir gern bei seiner Vergegenwärtigung verweilen, oder nicht. Besitzt das Fantasiebild einen solchen Reiz, so lassen wir uns eine etwas ausführlichere beschreibende Darstellung gern gefallen, wie etwa bei der vorhin erwähnten Schilderung Goethes von dem Aeusseren der Friederike Brion. Hierdurch dürfte die Entscheidung über die Zulässigkeit der Beschreibungen in der Poesie für viele Fälle an die feine diskretionäre Gewalt verwiesen sein, die der Kritiker und Historiker kraft seiner künstlerischen Anempfindung und Einfühlung ausübt.

Leipzig.

Die Geschichte von der schönen Irene in der französischen und deutschen Litteratur.

Von

Michael Oeftering.

III[1]). Voltaire und Ayrenhoff.

Als Voltaire 1742 sein Trauerspiel „Mahomet" zu Paris aufführen liess, widmete er La Noue als dem Verfasser „Mahomets II." die folgenden schmeichelhaften Verse[2]):

„Mon cher La Noue, illustre père
De l'invincible Mahomet,
Soyez le parrain d'un cadet
Qui sans vous n'est pas sûr de plaire.
Le vôtre fut un conquérant:
Le mien a l'honneur d'être Apôtre,
Prêtre, filou, dévot brigaud;
Faites en l'aumônier du vôtre."

Voltaire kannte also den Stoff der schönen Irene recht wol[3]) und spendet dem Mahomet II. grosses Lob. In seinem Trauerspiel Irène, das den letzten, grossartigen Triumpf des gefeierten Dichters im Jahre 1778 brachte, hat er nun, wie ich zu zeigen versuchen werde, selber den Irene-Stoff auf die Bühne gebracht. Dieses Stück ist vielleicht der letzte dramatische Ausläufer der Irenegeschichte in Frankreich.

Freilich ist hier die alte Erzählung fast bis zur Unkenntlichkeit verstümmelt. Aber doch ist der leitende Faden des uns wohlbekannten Stoffes auch hier wieder zu finden.

[1]) Vgl. S. 27 f. im vorangehenden Hefte.

[2]) Vgl. M. Bernays, Kleinere Schriften zur neueren Litteraturgeschichte. Stuttgart 1895. I, 118.

[3]) Es wäre möglich, dass der bekannte Irenenstoff sogar nicht ohne Einwirkung auf Voltaires berühmte „Zaïre" geblieben ist (M. K.).

Inhalt: Nicéphore, der Kaiser von Konstantinopel, ist verheiratet mit Irène, der Tochter des Léonce aus dem alten Geschlechte der Comnenen. Ihr Herz gehört aber dem Alexis, einem Prinzen aus demselben Fürstengeschlechte.

Ihr Gatte weiss das und hält deshalb den Alexis fern von Byzanz. Er aber kehrt ungerufen zurück, beseitigt gewaltsam den Nicéphore, wird selbst Kaiser und glaubt nun, seiner Irène sicher zu sein. Aber jetzt folgt diese dem Ruf ihres alten Vaters. Religion und Treue gegen ihren toten Gatten verbieten ihr ein Bündnis mit dem Eroberer, sie folgt ihrem Vater in die Einsamkeit. Alexis ist darüber sehr erbittert, er wendet alle Mittel an, um Irène von ihrem Vorhaben abzubringen, allein alles ist vergebens. Irène überwindet sich, obwohl sie eine grosse Liebe für Alexis hegt, und verachtet alle Drohungen des Alexis. Zwischen Liebe und Pflicht gestellt, folgt sie der Pflicht; doch ohne Alexis kann sie nicht leben und tötet sich selbst.

Ich muss gestehen, dass mich der Ausgang etwas überrascht hat. Man ist das ganze Stück hindurch darauf vorbereitet, dass Alexis, wenn er keine Erhörung findet, selbst Irène niederstossen werde. Sagt er ja selbst IV. 3;

„Plus de sang va couler pour cette injuste Irène
Que n'en a répandu l'ambition Romaine".

Und noch an verschiedenen Stellen stösst er Drohungen aus, die uns auf das Schrecklichste gefasst machen. Weniger auffallend ist es, dass hier von den Türken gar nicht die Rede ist, dass der Kaiser Alexis die Rolle des erobernden Sultans spielt. Voltaire hat eben hier die alte Irenengeschichte in ein ganz neues Gewand gekleidet, andrerseits bot wirklich die Geschichte von Byzanz genug Stoff zu derartigen Mordgeschichten im Schosse der Herrscherfamilien. Selbstverständlich liegt dem Stücke Voltaires kein bestimmtes geschichtliches Ereignis zu Grunde.

Dass wir in Voltaires Tragödie also unserem bekannten Stoff wieder begegnen, möchte ich doch festhalten, trotz der gegenteiligen Bemerkungen Ayrenhoffs [1]).

Nicht nur in Frankreich hat man sich im 18. Jahrhundert mit dem Schicksal der unglücklichen Geliebten des mächtigen Eroberers Mahomet II. beschäftigt, auch Deutschland hat den Stoff — offenbar nach französischem Vorbild — auf die Bühne gebracht.

Der kaiserlich-königliche Feldmarschall-Leutnant Cornelius von

[1]) Vgl. S. 148.

Ayrenhoff[1]) brachte nämlich im Jahre 1781 ein Stück in Wien zur Aüfführung mit dem Titel: „Irene, Skizze eines Trauerspiels von drey Aufzügen“[2]). In einem Vorbericht[3]) führt Ayrenhoff Folgendes aus: „Eh noch die voltairische Irène, der Schwanengesang dieses berühmten Dichters, erschienen war, fand ich sie in einem Zeitungsblatte angekündigt. Ich wollte erraten, welche von den, aus der Geschichte mir bekannten Irenen, Voltaire sich vorzüglich zum Stoffe gewählt haben könnte; und verfiel sogleich auf die unglückliche Geliebte Mahomets II. Ich wollte weiter erraten, durch welche Anordnung wohl Voltaire diesem Stoffe regelmässige Form, tragische Würde und Interesse erteilt haben könnte; ideirte mir einen Plan — und glaubte dann eines und das andere von Voltairens Tragödie erraten zu haben.

„Wie sehr fand ich mich nachher in meiner Meinung betrogen, als ich die voltairische Irene zu Gesichte bekam, und eine ganz andere entdeckte, als ich mir vorgestellt hatte! Um über die Begebenheit der unglücklichen Geliebten Mahomets (die — was ich aber damals nicht wusste, — schon vor mir de La Noue in seinem Mahomet II., doch ganz anders, bearbeitet hatte) nicht vergebens nachgedacht zu haben, fiel es mir ein, was ich schon davon ideirt hatte, niederzuschreiben; und so entstand gegenwärtige Skizze eines Trauerspiels — das ich in Prose auf das Theater gab, weil ich aus mehr Ursachen die Mühe des Versifizierens nicht daran wenden wollte; und das ich schwerlich würde hingegeben haben, wäre es nicht gewesen, der vortrefflichsten von allen mir bekannten deutschen Schauspielerinnen, Katharina Jaquet, eine Benefizeinnahme damit zu verschaffen.

„Auch erhielt dieses Drama bei der Vorstellung wenig Beifall: wozu — nebst dem Mangel seines ästhetischen Wertes — vielleicht auch der Umstand beitrug, dass die erstgenannte Aktrize in der Rolle der Irene nicht Gelegenheit genug hatte, ihre Kunst, dramatisches Blei in Gold zu verwandeln, geltend zu machen. . . . . .

„Der historische Teil dieses Drama unterliegt vielen Widersprüchen. Einige Geschichtschreiber erzählen diese Begebenheit als unbezweifelte Wahrheit; andere übergehen sie gänzlich, und noch andere verwerfen sie geradezu, als ein von Mahomets Feinden erdichtetes Märchen. Dem sei nun, wie ihm wolle, so kommen sie doch alle darin überein, dass Mahomet II., bei verschiedenen schönen und grossen Eigenschaften, grausam war. . . .“

[1]) Herr Prof. Dr. Varnhagen in Erlangen machte mich darauf aufmerksam.

[2]) Sämmtliche Werke. Wien 1803. 6 Bände. V, 169 ff.

[3]) L. c., 171—172.

Die folgende Inhaltsangabe wird aber doch zeigen, dass Ayrenhoff nicht so ganz unabhängig von La Noue ist, wie er in seinem Vorbericht ausführt.

Die Szene ist im Lager Mahomets, ein Jahr vor der Eroberung. Der auf die Macht des Sultans eifersüchtige Vizier bietet alles auf, den Kaiser zu stürzen. Dabei hat er den Mufti, einen fanatischen Muselmann auf seiner Seite. Nur einer ist ihm hinderlich und das ist der Aga der Janitscharen, der seinem kaiserlichen Herrn unbedingt ergeben ist, doch gedenkt der Vizier, ihn in Bälde sich vom Halse zu schaffen. Er verleumdet den Aga beim Sultan, als suche er die Janitscharen gegen den Kaiser aufzubringen, weil dieser ein junges Christenmädchen Irene liebt und zur Gattin erheben will. Der ruchlose Plan des Viziers gelingt auch. Der Mufti sucht den Sultan von einer Verbindung mit der Christin abzubringen, besonders auch, weil ihr Vater Papas ein Freund des Patriarchen und Feind der Muhamedaner ist. Der Sultan aber antwortet ihm trotzig: „Heute noch will ich Irene am Altare für meine Gemahlin ernennen.“ I. 4.

Der Philosoph Aleanzor, der ehemals der Lehrer des Sultans gewesen war, sucht den Beherrscher der Gläubigen ebenfalls auf andere Bahnen zu bringen. Als Staatsmann, als Held, müsse er jetzt seine Liebe zu Irene opfern und ganz Regent sein. Der Entschluss des Sultans steht aber fest. Irene, die, wie wir von ihrem Vater Isidor erfahren, von einem armenischen Bösewicht auf einer Wallfahrt geraubt und an Mahomet verkauft wurde, liebt den Sultan von ganzem Herzen. Doch bittet sie, da sie eine Empörung der Armee befürchtet, um Aufschub der Eheschliessung. Auch das hält den Sultan nicht ab. Aleanzor sucht Irene wenigstens zur Religion Muhameds hinüberzuziehen, um so eine Empörung zu verhindern. Irene aber bleibt dem Glauben ihrer Väter treu. Ihrem Vater Isidor ist es unter Lebensgefahr gelungen, seine Tochter zu finden. Als Freund des Patriarchen ist er natürlich gegen jede Verbindung mit dem Ungläubigen.

Irene verteidigt ihren Geliebten anfänglich, doch entschliesst sie sich, ihrem Vater zu folgen. Sie zittert aber bei dem Gedanken, dass bei dem bevorstehenden Hauptsturm auf Konstantinopel ein erbarmungsloses Gericht über alle Griechen ergehen wird, wenn ihre schützende Hand den Arm des Sultans nicht mehr zurückhalten wird. Deshalb soll sie den Sultan womöglich noch um einen Aufschub der Heirat bitten, wenn nicht, sich in das Unvermeidliche fügen, es wird wol nicht schwer, die Auflösung eines Gott missfälligen Bundes beim Patriarchen auszuwirken.

Der Sultan schlägt mit eiserner Faust den Aufstand der Janitscharen, den der Vizier geschürt, nieder, dieser selbst fällt durch Mahomets eigene Hand, die Armee kehrt sofort zum Gehorsam zurück. Jetzt, da der Vermählung nichts mehr im Wege steht, zieht Mahomet mit grossem Pomp zur Moschee, Irene wird auch dahingeleitet.

Ein Offizier hat aber Isidor, der gerade von Konstantinopel mit einem Schreiben des Patriarchen an Irene kam, abgefangen und vor den Sultan gebracht. Isidor wird sofort zur Hinrichtung abgeführt. Irene jammert über das Los ihres armen Vaters. Barsch stellt sie der Sultan wegen dieses strafbaren Verkehrs mit dem Patriarchen zur Rede, dieser hat sie nämlich in seinem Schreiben zur sofortigen Auflösung jeder Verbindung mit dem Sultan ermahnt. Irene bekennt ihm offen alles. Der Herrscher ist in grossem Zorn, er glaubt, Irene hätte ihn durch ihre Flucht zum Spott der ganzen Welt gemacht, deshalb sticht er sie erbarmungslos nieder. Isidor aber wird, nachdem ihm beide Augen ausgestochen wurden, nach Konstantinopel zurückgeschickt mit der Botschaft an die Bewohner dieser Stadt, dass der Sultan morgen bei ihnen sein und in Strömen ihres verhassten Blutes seine Rache kühlen werde.

Ich habe schon kurz erwähnt, dass, wenn auch Ayrenhoff in seinem Vorbericht seine Unabhängigkeit von La Noue behauptet, dieser trotzdem seine Vorlage war.

Dazu bestimmt mich vor allen Dingen die Rolle, die der verräterische Vizier spielt. Dieselbe ist ganz die gleiche, wie bei La Noue. Er intrigniert gegen den Sultan, reizt die Janitscharen auf, findet in dem Aga einen Gegner, im Mufti einen Freund und Helfershelfer und fällt schliesslich bei der Empörung durch des Sultans eigene Hand. In keiner andern Bearbeitung unseres Stoffes ist dem Vizier eine solche Rolle zugewiesen, ausser bei La Noue und Ayrenhoff.

Ferner finden wir bloss bei diesen beiden Autoren einen fanatischen Muselman, den Mufti, der aus religiösen Gründen den Sultan zur Umkehr zu bewegen sucht.

Drittens ist nur bei La Noue und Ayrenhoff in der Person des unerschütterlich treuen Janitscharen Aga ein Gegner der hochverräterischen Pläne des Viziers eingeführt.

Auch werden wir von beiden Dichtern mit einem Vater Irenes bekannt gemacht, mit Théodore (La Noue), und Isidor (Ayrenhoff).

Endlich fällt bei beiden Dramatikern Irene nicht bei der Eroberung der Hauptstadt — bei Ayrenhoff ist sie noch gar nicht erobert — in die Hände des Sultans, sondern der französische Dichter stellt das so

dar, dass Irène, die ihr Vater aus Vorsicht in den schwierigen Zeitläuften nach Lesbos schicken wollte, auf der Ueberfahrt in Gefangenschaft gerät. Ayrenhoff seinerseits giebt an, dass Irene von einem armenischen Bösewicht auf einer unglücklichen Wallfahrt geraubt und an Mahomet verkauft wurde. Aus allen diesen Gründen geht die Abhängigkeit Ayrenhoffs von La Noue mit Sicherheit hervor.

Doch hat er ziemlich viele Veränderungen eintreten lassen. Konstantinopel ist bei ihm noch gar nicht erobert. Der dem Vizier verhasste Aga muss seine Treue mit seinem Kopfe büssen; Irene stammt bei Ayrenhoff nicht aus königlichem Geblüt, sondern aus einer der zahlreichen byzantinischen Mönchsfamilien, die Rolle des mahnenden Mustapha ist hier auf 2 Personen verteilt, auf den Mufti und Alcanzor, einen Jugendfreund des Herrschers. Ferner ist die effektvolle Szene, in welcher der Sultan seine geliebte Irene in den Armen ihres Vaters Théodore überrascht und grossmütig dem Vater die freie Verfügung über seine Tochter überlässt, von Ayrenhoff gar nicht verwertet. Am meisten ist aber die Schlussszene geändert. Bei La Noue und allen andern Autoren befreit sich der Sultan in der geschilderten, barbarischen Weise von der ihm lästig gewordenen Irene, weil er jetzt wieder ganz seinen Eroberungen leben will, nachdem er von seinem Liebestraum als einer grossen Torheit abgekommen ist. Bei Ayrenhoff aber sticht der Sultan Irene nieder, zur Strafe, dass sie hinter seinem Rücken mit ihrem Vater und dem Patriarchen verkehrt.

Ayrenhoff scheint auch historische Studien gemacht zu haben: das beweisen sowol manche von ihm geschilderte Persönlichkeiten, besonders der Vizier[1]), als auch manche historische Bemerkung, die zur Erklärung der Fussnoten beigefügt ist, so z. B. dass der Sultan erst 23 Jahre alt war, als er Konstantinopel eroberte und das griechische Kaisertum über den Haufen warf.

Wundern kann es uns gar nicht, wenn Ayrenhoff selbst berichtet, sein Stück habe wenig Beifall auf der Bühne gefunden. Er giebt als Grund an, dass die Darstellerin der Titelrolle ihr schauspielerisches Talent nicht zur Geltung bringen konnte. Das ganze Stück hat aber geringen, poetischen Wert, die Handlung ist ohne jeden dramatischen Schwung; auch die Sprache, trockene, nüchterne Prosa, trägt dazu bei, dem Hörer oder Leser den Geschmack an dem Trauerspiel zu verleiden.

[1]) Ueber das Verhältnis des historischen Viziers zu dem von La Noue [und Ayrenhoff] geschilderten vgl. S. 34 im vorangehenden Hefte.

IV. François Coppée und Lewis Wallace.

In diesem Kapitel haben wir uns mit der schönsten von allen Bearbeitungen der Geschichte der schönen Irene zu beschäftigen, nämlich mit der des bekannten französischen Dichters und Akademikers François Coppée[1]). Unter seinen Récits épiques[2]) findet sich ein Gedicht mit dem Titel: La tête de la Sultane. Der Name der Sultanin, der schönen Irene, ist zwar nicht genannt, aber das Gedicht enthält die alte Erzählung von der schönen Irene in grossartiger, dramatisch wirksamer Weise. Der Inhalt dieses ausserordentlich schönen Gedichts soll hier nur kurz angedeutet werden. Im Anfange zaubert uns Coppée ein wundervolles Bild vor das Auge; der Sultan Mahomet sitzt in einem Kahn und fährt auf das wundervolle Meer hinaus. Von der Ferne her hört er den Lärm der grossen Stadt Konstantinopel; im Geiste malt er sich da bereits das Entzücken aus, wenn sich dereinst seine Minarets in dem Meere wiederspiegeln werden. Seine Janitscharen sind bereits durch den langen Frieden aufgebracht und unbändig geworden, obwohl ihnen der Sultan Geld im Ueberfluss zukommen lässt. Trotzdem beruhigen sie sich nicht, bis endlich der Sultan dieses Treiben satt bekommt, den Janitscharen-Aga beohrfeigt und sich in Brussa in seinem Harem einschliesst. Bald bricht deshalb der Aufstand offen los, ja die Erregung und Erbitterung wächst noch, als ruchbar wird

„qu'une Épirote aux yeux bleus triomphe
De ses anciens désirs de guerre et de victoire“.

Stürmisch verlangen die Soldaten, den Sultan zu sehen. Aber das Tor öffnet sich nicht. Da tritt Khalil-Pascha, le vizir bien-aimé in das Gemach des Sultans. Dieser empfängt ihn in seinem Harem, wo die Griechin gerade zu seinen Füssen liegt:

„presque nue à ses pieds sur la peau d'un lion
De ses longs cheveux noirs voile ses formes blanches“.

Der Sultan, der sehr musikalisch ist, singt seiner Geliebten persische Lieder vor und begleitet sich dabei auf der Guitarre. Khalil ermahnt den Sultan ernstlich, es stehe alles auf dem Spiele, wenn er seinen Soldaten nicht den Willen tue, worauf der Sultan harsch erwidert:

„Je rendrai ces mutins doux comme des brebis“.

Dann steigt er, mit Khalil hinunter auf die grosse Treppe. Der schwarze Eunuch Djem hat schon vorher einen geheimen Wink des Sultans er-

[1]) Oeuvres complètes. Édition illustrée par Flameng et Tofani [Lemerre]. Paris 1892. 3 vols.

[2]) II, 224 ff.

halten, der Griechin das Haupt abzuschlagen; verständnisvoll hat er sofort den Auftrag ausgeführt und nun folgt er ebenfalls seinem kaiserlichen Herrn, dem Sultan, „cachant dans un sac quelque chose". Sobald die revoltierenden Massen den Sultan sehen, entsinkt ihnen der Mut, nur ein „vétéran du temps de Bajézid-Pascha" tritt vor und sagt, der Sultan solle die Behauptung, er sei Sklave eines Weibes geworden, Lügen strafen, er solle die Janitscharen gegen den Feind führen, mehr verlangten sie nicht. Nachdem der Sultan den Janitscharen grosse Vorwürfe gemacht, dass sie der törichten Ansicht waren,

„qu'un baiser de femme ...
A fait fondre l'orgueil de ce cœur intrépide",

greift er zur Antwort in den Sack des Djem, zieht daraus den Kopf der Griechin und zeigt ihn der ihm zujubelnden Menge. Die jauchzende Masse betrachtet mit Entsetzen

„... ce monstrueux trophée,
D'où dégouttait sans cesse un grand flocon vermeil".

Zum Schluss folgt dann wieder ein wunderbares Bild. Die Sonne, „le vieux témoin des crimes .... ruissela d'une pourpre sanglante ... L'astre sembla pleurer du sang comme un visage". Die Moscheen, die Minarets, der Hafen, die Schiffe, der Himmel, das Meer, der Sultan und die Menge, alles erscheint in purpurrotem Licht. Die Soldaten, „prosternés aux pieds de leur sultan", bedecken seinen Kaftan mit Küssen.

„Et maintenant, dit-il, ils me prendront Byzance".

Bei François Coppée ist es natürlich sehr schwer, wenn nicht unmöglich, seine Quelle direkt anzugeben. Irgendwo bei seinen Landsleuten (Boisteau), vielleicht auch bei den Engländern, hat er den echt epischen Stoff, in Hugos „Orientales" die Farben gefunden und daraus sein herrliches Gedicht geschaffen. Auf einzelne hervorragende Schönheiten ist schon aufmerksam gemacht worden. Coppée ist ziemlich frei mit dem Stoff umgegangen, er hat ihn mit grossartiger, dichterischer Fantasie dem echt epischen Stil anzupassen verstanden.

Konstantinopel ist bei François Coppée noch nicht erobert, die geliebte Sklavin ist bei ihm eine Epirotin, der Sultan ist in Brussa.

Bei Coppée ist Khalil-Pasha derjenige, der den Sultan auf die schlimmen Folgen seines weibischen Lebens aufmerksam macht, während es bei Bandello und allen Nachahmern Mustapha ist. Jedenfalls kannte Coppée den Kali aus der Geschichte und hielt ihn eher für diese Rolle geeignet, als irgend einen der zahllosen Paschas im Serail des Sultans, die den Mustapha führen. Bandello freilich konnte, ohne einen Fehler

gegen die Geschichte zu begehen, diesen Kali nicht wol zu dieser Rolle bestimmen, denn seine Novelle spielt nach der Einnahme von Konstantinopel und da war Kali schon längst beseitigt. Wol aber konnte dies Coppée, dessen Gedicht noch vor der Eroberung einsetzt.

Der Sultan schlägt ferner nicht selbst der Griechin das Haupt ab. in Gegenwart seiner Grossen im Prunksaal, sondern er hat einem seiner Eunuchen Djem hierzu den Auftrag gegeben. Er selbst zeigt dann bloss das blutende Haupt der Griechin der jauchzenden Menge. Vielleicht dass dieser Akt orientalisch barbarischer Grausamkeit dem französischen Dichter doch zu entsetzlich schien, um ihn vor aller Welt ausführen zu lassen. Coppée hat seine letzte Szene äusserst wirksam zu gestalten verstanden. Nicht im Prunksaal, vor den Grossen seines Reiches allein, will er Zeugnis ablegen, dass ein Sultan alle, auch die stärksten Leidenschaften eindämmen kann, nein, im Angesichte des ganzen Volkes will er seine Umkehr bekunden. Das Verhalten der grossen Menge bei François Coppée ist allerdings genau so, wie bei den andern Dichtern das der hohen Würdenträger des Reiches. Die Paschas im Prunksaal geben sofort klein bei, wie der Sultan ihnen zeigt, dass sie in gleicher Lage ebenso gehandelt hätten, wie er.

Ebenso sinkt auch allen Janitscharen sofort der Mut, wie sie den Sultan sehen.

Coppées Version des Irenestoffes ist unstreitig die schönste und beste von allen, die ich kenne. Kein geringerer als Flameng hat dazu einen schönen Stich geliefert, der uns die schöne Epirotin zu den Füssen des Sultans liegend zeigt:

„Presque nue à ses pieds sur la peau d'un lion
De ses longs cheveux noirs voile ses formes blanches“.

Nach Betrachtung der Dramen lernen wir in Lewis Wallaces Roman „Der Prinz von Indien“ [1]) eine neue Fassung der Irenengeschichte kennen. Irene erscheint hier als die Tochter des alten Manuel aus dem Hause der Paläologen, der im Kampfe gegen die Ungläubigen ergraut ist. Doch finden seine Verdienste nicht den gebührenden Lohn, bis endlich Konstantin Paläologus das ihm geschehene Unrecht wieder gut macht. Seine Tochter Irene ist so schön und ihre Schönheit von der Natur in ein so anmutiges und bescheidenes, so verständiges und reines Wesen gekleidet, dass man alles andere darüber vergisst. Der letzte Paläologe schenkte

[1]) Es liegt mir bloss die deutsche Uebersetzung des Romans vor: Lewis Wallace, Der Prinz von Indien oder der Fall von Konstantinopel. Deutsch von Dr. Albert Witte. Freiburg i. Br. 1894. 2 Bände.

seiner schönen Verwandten den Homerischen Palast in Therapia, am Bosporus, so genannt, weil dieser Palast einst einem Griechen gehörte, der eine meisterhafte und tadellose Handschrift des Homer besass. Irene ist im Kloster erzogen, wo der alte Vater Hilarion ihr eine grosse Begeisterung für das Evangelium in seiner ursprünglichen Reinheit eingeflösst hat.

Auf einer Vergnügungsfahrt auf dem Bosporus kommt Irene, vom Sturme überrascht, in ein türkisches Schloss auf der asiatischen Seite, dessen Gouverneur, der junge Prinz Mahomet, sich sofort in sie verliebt.

„O, welche Sultana für einen Helden!“ ruft er, ganz entzückt von ihrer Schönheit. Als Märchenerzähler verkleidet, unterhält er sie auf seinem Schloss, ja er erlangt sogar, in derselben Kleidung, ohne erkannt zu werden, Zutritt im Homerischen Palast der Prinzessin Irene.

Ihr Verwandter, Konstantin Paläologus, wirbt um die Liebe Irenes; sie aber schlägt seine Werbung aus. Sie will überhaupt ihre Hand keinem Manne reichen, ausser wenn etwa die Sorge für ihre Heimat, oder für ihre Landsleute, oder für die gefährdete Religion sie dazu zwingen sollte. Der ritterliche Konstantin steht denn auch von jeder weiteren Bitte ab.

Mahomet, in der Verkleidung des arabischen Märchenerzählers, wagt es auch, ihr seine Liebe zu erklären. Irene fasst diese Botschaft als eine Ehre auf, weigert sich aber aus religiösen Gründen, jetzt schon darauf einzugehen.

Der junge Prinz Mahomet kommt nach dem Tode seines Vaters Murad selbst zur Regierung. Er hält in der Hauptstadt Konstantinopel einen geheimen Kundschafter, der als italienischer Graf Corti auftritt. Dieser vermittelt den Verkehr zwischen Mahomet und Irene. Bald aber fühlt auch er eine leidenschaftliche Liebe für die schöne Griechin, freimütig gesteht er seinem kaiserlichen Herrn seine Liebe.

Statt sich diesen unbequemen Mitbewerber vom Halse zu schaffen, erkennt Mahomet in ihm einen gleichberechtigten Nebenbuhler und schliesst mit ihm einen förmlichen Vertrag; Graf Corti soll auf Seite der Byzantiner gegen Mahomet kämpfen; der Sieger soll von der Hand des Besiegten als Preis Irene empfangen.

Das Glück ist dem Mahomet günstig, in furchtbarem Ansturm erobert er Konstantinopel und empfängt in der Hagia Sophia aus der Hand des Grafen Corti die geliebte Irene. Doch nur mit freiem Willen soll sie mit ihm den Tron besteigen, deshalb bittet er um ihr Herz und ihre Hand. Nach drei Tagen möge Irene entscheiden; dabei verspricht er ihr, dass die Griechen frei ihrer Religion leben dürfen.

Der alte Vater Hilarion stimmt einer ehelichen Verbindung zu, in der Kapelle zu Therapia werden die beiden Liebenden durch ihn verbunden. Mit reicheren Mitteln, als zuvor, und von Mahomet dazu ermuntert, verbringt Irene ihre Lebenszeit damit, Gutes zu tun.

Graf Corti, der dem Sultan so grosse Dienste geleistet, kehrt nach Italien zurück, wo seine Wiege gestanden war, denn seine Mutter war eine Christin gewesen. Zum Zeichen seiner Dankbarkeit lässt ihm der Sultan dort ein herrliches Schloss bauen.

Diese soeben erzählte Geschichte der Prinzesssin Irene ist der Teil des Romans, der unsere Spannung nie erlahmen lässt.

Wallace hat es hier verstanden, mit seiner reichen Fantasie, im Verein mit historischen Studien, uns ein grossartiges Bild vom Falle Ost-Roms zu geben. Die Liebesgeschichte bringt uns auch den gewaltigen Eroberer Mahomet II. menschlich näher.

Der päpstliche Legat Isidor, der genuesische Kommandant Justiniani, der verdächtige Grossvizier Khalil, der Geschichtschreiber und Vertraute des Kaisers Phranzes, der Grossadmiral der byzantinischen Flotte Notaras, der verräterische Mönch und Streber Gennadius, der im geheimen Einvernehmen mit den Osmanen steht, weil er gerne Patriarch werden möchte, all das sind historische Persönlichkeiten.

Ich glaube, dass die Inhaltsangabe bereits gezeigt hat, dass wir es hier wirklich mit einer Variante der vielen Irenengeschichten zu tun haben.

Die Genesis des Romans erkläre ich mir so: Wallace wollte den Fall von Konstantinopel in einem grossen historischen Roman zur Darstellung bringen. Für seinen Roman war nun das Motiv der Liebe des Sultans zu einem schönen Christenmädchen äusserst günstig zu verwerten. Dieses Motiv hat er, kaum unabhängig von allen andern, auch eingeführt. Denn es wäre doch sehr zu verwundern, wenn Wallace ganz selbständig eine Erzählung erfunden hätte, die mit Ausnahme des veränderten Schlusses im Grunde die bekannte Irenegeschichte wiederholt, und besonders, dass er der geliebten Christin den gleichen Namen Irene gegeben hätte.

Wir müssen annehmen, dass er die Liebesgeschichte irgendwo bei seinen Landsleuten, vielleicht bei Th. Knolles oder Samuel Johnson gefunden hat. Freilich ist es unmöglich, einen Autor bestimmt als seine Quelle zu bezeichnen, da hiezu jedes Charakteristikum fehlt. Wallace hat das Schicksal Irenens zu einem erfreulichen gestaltet; das verlangte die ganze Anlage seines Romanes, die auf eine glückliche Lösung hindrängte.

V. Hans Sachs.

Der Codex germanicus Nr. 5102 in München[1]) enthält unter Nr. 11 auf Fol. 22 ff. ein Lied:

Im newen Thon H. Sachsen.

Dieses Gedicht handelt auch über den Irenestoff und ich kann es, da es nicht sehr lang ist, hier ganz folgen lassen. Es gewährt zugleich einen Einblick in den Geschmack jener Zeit, wie er durch derartige Gedichte gefördert wurde.

1

Nun horen zue ein klegliche geschicht,
Die Martinus Crusius[2]) thuet beschreiben;
von Machomet grausamer Art
Als er Constantinopel hat gewunen,
geblindert und vil Christenbluet vergossen,
und auch viel volecks zu Dienstbarkeit verpflicht.
ein Griechische Jungfraw wurd auch gefangen
So Inniglichen Schön und Zart
Inn Griechenland fand man nit Iresgleich
Hiess Irene von edler Art entsprossen.
Ein Türggischer Bascha sich nam,
Seinen Kayser Machomet zu verehren.
So bald anblicket die wunisam (?)
Der Kayser, thet sich sein Gemüet verkerrn,
Durch wunder Irene schöne gar
Zu lieb fürwar
wurd er bewegt zu brunst mit verlangen,
ir bey zu wohnen stetigelich
legt hinder sich
seine Gescheft, denn er bey ir mecht bleiben.

[1]) Die Liederhandschrift des Cod. germ. stammt aus dem Ende des 16. oder Anfang des 17. Jahrhunderts und kam von Asher in Berlin 1861 nach München. Der Inhalt derselben ist angegeben von Keinz in den Sitzungsberichten d. bayrischen Akademie der Wissenschaften 1893. 1. Band p. 173.

[2]) Crusius entlehnt in der Tat aus Bandello die Irenengeschichte in Turcograeciae libri octo a Martino Crusio in Academia Tybigensi Graeco et Latino Professore, utraque lingua ed. Basileae 1584. fol. Dort findet sich p. 101 die historia de Mehemete II. et virgine Graeca. Excerpsi ex Gallica conversione partis operum Italicorum Bandeli, am Schluss verweist Crusius auf Ariostus cantu 29, wo er de Rhodomonte Isabellam decollente sagt:

Quel huom bestiale, il Rhodomonte scorse
Si con la mano e si col ferro crudo:
Che del bel capo, gia d'amor albergo
Fe tronco rimanere il petto, e il tergo.

Also nach Lust mit ir der liebe Pflag
von der Regierung darumb thet abweichen.
Das tieret aber in grosse Plag
sein Kriegsvolcck und stellet sich unbesunnen,
als Nun etlich Monat waren verflossen,

2

Des Türcken volck zu Aufruer sich bewegt
weil ir Kaiser der Regierung nit achtet.
Allein weiblicher lieb nachstelet.
iedoch es Im Niemand dorffte anzuigen
ein ieder forcht seinen grimigen Zorn.
Entlich sein Bascha Mustupha hinlegt
alle forcht und thet es Küneglichen wagen
und Machomet nach leng erzelt
sein untugent und hohes lob verloren,
So von sein vorfaren mit Preiss
auf in gelanget het weil so vermessen
er auf weibliche Lieb mit fleiss
al sein Vernunfft wendet und het vergessen
Nach zu volgen in Sunderheit
Der Dapfferkeit
seiner Eltern wer billich zu beklagen.
mit Ernstlichen worten noch mehr
Mustapha sehr
in straffet. Machomet dieses betrachtet
und Im Antwortet und sprach: Mustupha
Du hast mit Worten mich verletzet eben,
als hef ich vergessen alda
ottomanischer Art und wöll mich naigen
aus dem geschlecht, darin ich bin geboren.

3

Ehe denn morgen vergeth des Tages schein
will ich dich mit allen volck lassen schawen
Das ich kan Zwingen mein begir.
Darnach Machomet sich thete begeben
Zue seiner Griechin die Nacht zu vertreiben,
bevalch ir darnach sich Kostlich Zu schmucken.
Nach diser Zier ging er mit ir
Heraus in Hof Zu sein Fürsten und Heren,
Sie wust nit, dass er sich (??) wolte entleiben.
Der Turck Zue sein volck sagen was
ir sprecht ich sey von der lieb überwunden.
Nu solt ir heut erkennen das
Ewer Kaiser sein gemüet Zu den stunden
Hab widerstanden Kreftigelich.

Der Wüetterich
Hinder dem schönen weibsbild thet auszucken
sein schwerdt gleichsam er wer betaubt
ir Zartes Haubt
In einem straich ir grimig ab thet hawen.
Also das Junge bluet den Tod erlit.
O Christenmensch thue dich zu gott bekeren
Das er von uns abwend hiemit
Die wolverdiente straff in diesem leben
Das wir vor dem Tirrannen sicher bleiben.

VI. Verschiedene Irenedichtungen.

Zum Schlusse muss ich noch einige Bemerkungen machen über verschiedene Werke, die mit unserem Stoff in einer Beziehung stehen, oder vielleicht stehen könnten.

Das berühmte Kompendium des 17. Jahrhunderts die „Anatomy of Melancholy“ von Robert Burton kennt natürlich den Irene-Stoff. In der Ausgabe von 1651 S. 455 lesen wir: „When Constantionopel was sacked by the Turk, Irene escaped and was so far from being made a captive, that she even captivated the grand Senior himself.“

Möller[1]) erwähnt, dass die Bibliothèque nationale einen Band: Oeuvres de J. B. Robert Boistel d' Uvelles contenant Antoine et Cléopâtre, Irène . . . Amiens 1782 enthält.

Dieses Stück Irène ou l' Innocence reconnue[2]), das ich in Paris in der Nationalbibliothek einsehen konnte, enthält nicht unsere Ireneugeschichte, sondern eine byzantinische Hofintrigue, von denen die Geschichte so manches zu berichten weiss. Der schurkische Minister Vodemar versteht es, durch geschickt geschmiedete Ränke den Kaiser von seiner Gemahlin Irene zu trennen und seinen Sohn Thémir an Stelle des rechtmässigen Tronerben Konstantin zu setzen. Nach vielen glücklich bestandenen Gefahren findet sich die kaiserliche Familie wieder zusammen, der verräterische Minister wird gestürzt. —

Aehnlich verhält es sich mit: The sultan or love and fame[3]), dessen 'plot is founded on the Turkish history and mostly adheres to facts',

---

[1]) O. H. Moeller, Die Auffassung der Kleopatra in der Tragödienliteratur der romanischen und germanischen Nationen. Ulm 1888. S. 50.

[2]) Oeuvres de J. B. Robert Boistel d' Welles contenant Antoine et Cléopâtre, Irène. Amiens 1782.

[3]) A new tragedy acted at the theatre royal in the hay-market. London 1770. (Im Britischen Museum.)

wie der Autor selbst angiebt. Dasselbe behandelt eine Serailgeschichte, in der die auf eine Nebenbuhlerin eifersüchtige Gattin des Sultans Osman, Almira, die Unzufriedenheit mancher Offiziere zu benutzen sucht, um selbst mit ihrem Günstling Solan die Regierung zu ergreifen. Die Lösung ist dann die, dass Sultan und Sultanin beseitigt werden, dass ein Führer den andern vernichtet und dass am Ende nur noch Solan lebt, der seine Verräterei gegen den Sultan seinen Woltäter bereut.

In dem bekannten Werk von Beauchamps[1]) findet sich ein Trauerspiel eingetragen mit dem Titel: Irène tragédie par le père Boutault vers 1650. Grässe[2]) kennt weder einen père Boutault, noch eine Irène.

Die grossen, bekannten französischen Lexika, die Biographie générale und die Biographie universelle geben an, dass Boutault von 1607—1688 gelebt habe, ein Jesuit und ein Kanzelredner gewesen sei, sie erwähnen auch einige theologische Werke von ihm, aber keine Tragödie Irène. Auf meine Anfrage hin hatte Herr Léopolde Delisle, der administrateur général der Pariser Nationalbibliothek, selbst die Güte, mir mitzuteilen, dass seine Nachforschungen nach einer Irène von Boutault fruchtlos verlaufen seien.

Grillparzers „Irenens Wiederkehr[3])“, ein poetisches Gemälde der Segnungen des Friedens ist natürlich ohne jede Beziehung zu unserem Stoffe.

Gottsched[4]) verzeichnet eine Oper mit dem Titel: „Die von Wilhelm dem Grossen in Brittanien wieder eingeführte Irene“ (Hamburg 1697). Dieselbe ist, wie der Titel schon andeutet, eine Allegorie auf den Frieden, den dieser Fürst nach Britannien brachte.

Ferner findet sich dort eine Oper Irene (Hamburg 1720). Herr Dr. Eyssenhardt, Direktor der Hamburger Stadtbibliothek teilte mir mit, dass sie sich in der äusserst reichhaltigen Sammlung von Hamburger Opern in Hamburg nicht befindet. Auch Göttingen besitzt dieselbe nicht, sie dürfte also schwerlich mehr vorhanden sein.

Herr Dr. Fränkel in München machte mich noch auf eine „Irene“

[1]) Recherches sur les théâtres de France depuis 1161 jusqu' à 1735. II, 334.

[2]) In seinen zwei Werken: Allgemeine Litterärgeschichte. Dresden u. Leipzig 1837; und: Trésor des livres rares et précieux. Dresde 1858. 7 vol.

[3]) Cottasche Bibliothek der Weltlitteratur. Stuttgart 1893. XI, 21 ff.

[4]) Nötiger Vorrat. Leipzig 1738. 2 Bde. Ueber die zahlreichen bei Riemann (Opern-Handbuch, Leipzig 1887) und Larousse (Dictionnaire lyrique, Paris, s. a.) verzeichneten Opern: Irene, Irène, Mahomet, die alle sehr schwer zugänglich sind, soll ein anderes Mal gesprochen werden.

von Peter Lohmann[1]) aufmerksam. Diese „Irene“ gehört zu der grossen Reihe von Musikdramen, die Lohmann geschrieben hat, hat aber bis jetzt noch keinen Komponisten gefunden.

Kayser[2]) und Brümmer[3]) erwähnen das Stück, ohne eine nähere Angabe darüber zu bringen.

Ein Zusammenhang dieser Irenen-Geschichte mit unserem bekannten Stoffe ist in keiner Weise zu finden. Das Schicksal der griechischen Philosophin Irene, Tochter des Statthalters Prokles von Alexandrien, die dem fanatisierten christlichen Pöbel dieser Stadt zum Opfer fällt, bildet den Inhalt des Stückes. Ihr Schicksal gleicht in vielen Punkten dem der heidnischen Philosophin Hypatia. Als Ort der Handlung wird Alexandrien angegeben und als Zeit 415 n. Ch. Auch das stimmt ganz auffällig mit der Geschichte Hypatias überein. Man kann aber keinen Grund einsehen, warum Lohmann die Namensänderung Irene-Hypatia eintreten liess.

Nicht unerwähnt darf ich hier auch eine Geschichte lassen, die sich in einem gesungenen Schauspiel „Bajazet“[4]) findet und in mancher Hinsicht an unsere alte Irenengeschichte erinnert.

Der siegreiche Tamerlan hat Bajazet I vernichtet und gefangen, verliebt sich aber in die schöne Tochter Asteria des unglücklichen Sultans. Diese aber liebt den Andronico, einen griechischen Prinzen und Bundesgenossen Tamerlans. In seiner Leidenschaft für Asteria entschliesst sich Tamerlan sogar, seine verlobte Braut Irene, die Erbin des griechischen Kaisertrons, zu verstossen. Andronico aber will gerne auf Asteria verzichten aus Liebe zu seinem Freunde Tamerlan. Der gefangene Bajazet aber setzt alles daran, eine Verbindung seiner Tochter mit seinem Todfeind zu verhindern. Diese selbst hat für Tamerlan nur ein Gefühl, bittersten Hass. — Irene muss die Treulosigkeit ihres Verlobten erfahren, lässt sich aber durch nichts in ihrer Liebe zu ihm irre machen, im Gegenteil, sie setzt alle Hebel in Bewegung, um seine Liebe wieder zu

[1]) Peter Lohmann, Dramatische Schriften. 3. Teil: Musikdramen. Leipzig 1866.

[2]) Ch. Gottlob Kayser, Vollständiges Bücherlexikon. Leipzig 1865. XVI, 47.

[3]) Franz Brümmer, Deutsches Dichterlexikon. Stuttgart u. Eichstätt 1876. I, 532.

[4]) Der volle Titel lautet italienisch: Il Bajazet da Rappresentarsi in musica nel teatro nuovo di corte per comando di S. A. S. E Massimiliano Giuseppe duca dell' Alta e Bassa Baviera e del Palatinato Superiore . . . nel giorno del nome di S. A. S. E. Li 12 ottobre MDCCLIV. La musica è del Sig. Andrea de Bernasconi, consigliere e Vice Maestro di capella di S. A. S. E. di Baviera. Monaco appresso Gioc. Vötter. Stamp. degli Stat. Prov. di Baviera. Einen ebenso langen deutschen Titel führt die Uebersetzung.

gewinnen. Da Tamerlan bei Asteria keine Erhörung findet, sinnt er auf Rache, Asteria muss ihm Sklavendienste leisten und ihm den Becher reichen. Diese günstige Gelegenheit ergreift Asteria um ihren Peiniger zu beseitigen. Statt Wein kredenzt sie ihm ein schnell wirkendes Gift. Aber die liebende Irene hat das gemerkt und warnt den Geliebten. Tamerlan will jetzt auch zeigen, dass er, wie Irene, treu sein kann, er nimmt sie zur Königin. Auf Bitten der neuen Herrscherin schenkt er auch Asteria das Leben, und ihrem glücklichen Geliebten Andronico gibt er das Reich Bajazets zurück.

In der Vorrede lesen wir S. 7: „Irene, Andronico, Kleark, und auch Asterie, wie nicht weniger die Wechselliebe der einen gegen die andern, sind nur Erdichtungen des Verfassers, um das Schauspiel in die nötige Auszierung bringen und in die dritte Handlung fortführen zu können."

Ich möchte aber fast bezweifeln, ob diese Geschichte reine „Erfindung" des Verfassers ist, eher möchte ich annehmen, dass die bekannte Irenen-Geschichte diese „Auszierung" liefern musste. Trotz der grossen Verschiedenheit der Motive und der ganzen Anlage, finden wir auch hier wieder das alte Grundthema: Eine griechische Prinzessin Irene in einem Liebesverhältnis mit einem erobernden Sultan. Die oftmals wiederholte, sozusagen stereotype Bezeichnung: „schöne Irene" bestärkt mich noch in dieser Annahme.

Im königlichen Hofschauspielhaus in München wurde 1737 noch ein anderes Musikdrama aufgeführt, das auch den Titel Irene[1]) führt. Dasselbe hat aber mit unserem Stoff nichts zu tun, behandelt vielmehr eine Geschichte des Sultans von Marocco mit Irene, der Tochter des Königs Acmat von Fez.

Es gibt ferner noch einige Opern mit dem Titel „Irene". Eine derselben von Joseph Herber, 1881 in Stuttgart aufgeführt, hat mit dem vorliegenden Motiv nichts gemein.

Lucas[2]) bemerkt über Baour-Lormian folgendes: 'Baour-Lormian que Toulouse envoya à Paris, poète sonore et harmonieux dont les ouvrages eurent du retentissement donna deux tragédies Omasis et Mahomet II. Son Mahomet est inférieur à la pièce de Lanoue sur le même sujet. Cette tragédie n'a pas laissé de profondes traces.'

[1]) Der volle Titel lautet: La costanza in trionfo. O' vero L'Irene. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro di S. A. S. E. di Baviera nel carnovale dell' anno 1737. In Monaco appresso Giov. Giac. Voetter. Stamp. degli Stati Prov. di Baviera.

[2]) Hippolyte Lucas, Histoire Philosophique et Littéraire du Théâtre français depuis son origine jusqu' à nos jours. II. éd. Bruxelles, Leipzig, Paris 1862. II, 165.

Ferner wissen wir über dieses Stück [1]): 'A cette pièce [Omasis] succéda Mahomet II. drame où l'on distingue des beautés de style mais qui n' obtint et ne méritait qu'un faible succès.' Leider konnte ich diesen „Mahomet" noch nicht einsehen.

Höchst wahrscheinlich ist es endlich, dass auch in dem Stück „Mahomet Der Andere", Trauerspiel, Gotha 1751, verfasst von Ludwig, Fr. Lenz [2]), die Geschichte der schönen Irene behandelt worden ist. Die Bibliotheken von München, Berlin, Göttingen, Erlangen, Gotha [Erscheinungsort], Altenburg, wo der Verfasser lebte, und das British Museum besitzen das Stück nicht. Unauffindbar blieb mir ebenso das Stück: „Irene oder die erstickte Mutterliebe, ein Trauerspiel, verfertigt von J. G. Bernhold" (Nürnberg 1720), da das früher in der Nürnberger Stadtbibliothek vorhandene Exemplar [3]) verschwunden ist, München und Berlin es nicht besitzen.

Erst nach Veröffentlichung meiner Dissertation über die englischen Dramatisierungen der Irenen-Geschichte konnte ich durch Vermittelung des Herrn Professors Dr. Schick in München Wanley's Bearbeitung einsehen.

Wanley Nathaniel [4]) wurde 1633 zu Leicester geboren, machte seine Studien im Trinity-College zu Oxford, wurde Geistlicher und starb als Vikar der Trinity-Church im Jahre 1680. Seine Werke führen die Titel: 1. Vox Dei or the duty of Self-Reflection upon a Man's own Ways. London 1658. 2. The history of Man or the Wonders of Human Nature in relation to the Virtues, Vices and Defects of both Sexes 1704. 3. The Wonders of the Little World or a general history of Man. London 1678. Fol. In dem letztgenannten Werke, das von Lowndes [5]) ein 'amusing book full of extra-ordinary stories' genannt wird, findet sich im Book IV Chapter X 'Of the barbarous and savage cruelty of some men' als No. 6 folgende kurze Geschichte:

1) Aus der Nouvelle biographie générale, IV, 375.

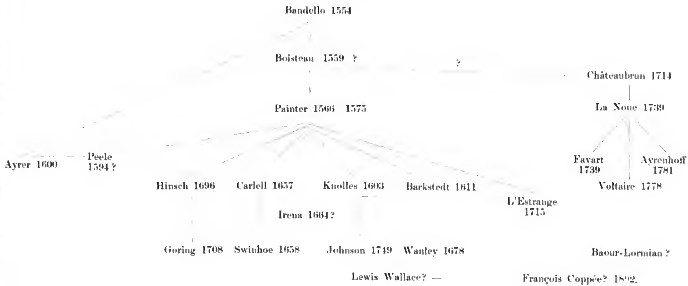
2) Vgl. Goedeke, Grundriss, IV, 58. Das Werk ist auch erwähnt bei Christian Gottlob Kayser, Vollständiges Bücherlexikon, Leipzig 1835 unter dem Sondertitel: Schauspiele, p. 58.

3) Gg. Andreas Will, Nürnbergisches Gelehrtenlexikon. Nürnberg u. Altdorf 1755. I, 100 u. V, 89.

4) Vgl. Austin Allibone, Dictionary of British and American authors. London 1885. III, 2568.

5) The bibliographers Manual of English Literature. Neu herausgegeben von Henry G. Bohn. London 1864. IV, 2831.

Tabelle.


Bandello 1554
Boisteau 1559 ?
?
Châteaubrun 1714
Painter 1566 1575
La Noue 1739
Ayrer 1600
Peele 1594 ?
Favart 1739
Ayrenhoff 1781
Hinsch 1696
Carlell 1657
Knolles 1603
Barkstedt 1611
Voltaire 1778
L'Estrange 1715
Irena 1664 ?
Goring 1708
Swinhoe 1658
Johnson 1749
Wanley 1678
Baour-Lormian ?
Lewis Wallace? —
François Coppée? 1892.

'Mahomet the Great, first Emperour of the Turks, after the winning of Constantinople fell in love with a most beautiful young Greekish Lady, called Irene, upon whose incomparable perfections he so much doted, that he gave himself up wholly to her love. But when he heard his Captains and chief Officers murmured at it, he appointed them all to meet him in his great Hall; and commanding Irene to dress and adorn herself in all her Jewels and most gorgeous apparel (not acquainting her in the least with any part of his design) taking her hand he led this miracle of beauty into the midst of his Bassas, who dazzled with the brightness of this Illustrious Lady, acknowledged their errour, professing that their Emperour had just cause to pass his time in solacing himself with so peerless a Paragon. But he on a sudden twisting his left hand in the soft curls of her hair, and with the other drawing out his crooked Scimitar, at one blow struck off her head from her shoulders; and so at once made an end of his love and her life, leaving all the assistants in a fearful amaze and horror of an act of that cruelty.'

Der Notwendigkeit, Wanleys Quelle aufzusuchen, sind wir durch seine eigene Angabe enthoben. Am Rande des Buches lesen wir: Knowles: Turk. hist. p. 350, 351, 352. Seine eigene Darstellung ist nur eine verkürzte Inhaltsangabe der ziemlich breit angelegten Erzählung von Thomas Knowles.

München.

Das Wasser des Lebens in den Märchen der Völker.

Eine märchenvergleichende Studie.

Von

August Wünsche.

Eine Gruppe von Märchen handelt vom Wasser des Lebens, welches die Kraft besitzt, Tode ins Leben zurückzuführen und solche, welche nahe am Sterben sind, wieder gesund zu machen. Gewöhnlich sprudelt das Wasser in einem Berge eines fernen Landes, der sich nur zu gewissen Zeiten öffnet. Wer so glücklich ist, gerade in diesem Augenblick in den Berg zu treten, kann von dem Wasser des Lebens schöpfen. Bisweilen sprudeln neben der Lebensquelle noch zwei andere Quellen, die des Todes und der Schönheit und Wiederverjüngung. Dass die Märchengruppe auf mythologische Verstellungen zurückgeht, steht wol ausser allem Zweifel. Um nicht zu weit anszuholen, verweisen wir in der nordischen Göttersage nur auf den Urdsbrunnen und in der deutschen auf den Brunnen der Holda. Auf dem Urdsbrunnen, der unter einer der drei Wurzeln der Weltesche Yggdrasil quillt, schwimmen Schwäne und aus ihm schöpfen die Schicksalsjungfrauen täglich zur Besprengung des heiligen Baumes Wasser, damit er seine Lebenskraft behält und nicht verdorrt, trotzdem dass sich eine Ziege und Hirsche fortwährend an dem Laubwerk laben und Schlangen die Wurzeln benagen. Das Wasser des Urdsbrunnen besitzt lebenspendende und lebenverjüngende Kraft. Alles, was in den Brunnen kommt, wird so weiss wie die Haut, die inwendig in der Eierschale liegt. Vielleicht darf man sich unter dem Urdsbrunnen das dunstige Wolkenmeer vorstellen; die auf ihm schwimmenden Schwäne wandeln sich dann von selbst in die schwangestalteten Walkyren oder Wolkenfrauen. Von Hahn versteht in seinen sagwissenschaftlichen Studien

unter dem Urdsbrunnen die kreisförmige Oeffnung, welche der ausgebildete Hof des Mondes in die dunstige Himmelsatmosphäre schneidet und dem Auge die Durchsicht nach dem Ueberhimmel mit dem weissen oder gelben Lichtwasser gewährt. Warscheinlich fällt der Urdsbrunnen mit dem Ódainsakr, d. i. dem Unsterblichkeitsfelde im Lande Glaesisvellir (Glanzfeld) zusammen, wo niemand stirbt, jeder Kranke Genesung findet und jeder Greis zum Jünglinge wird. Auch der Brunnen der Holda befindet sich hinter der Wolke in einem herrlichen, blauen Garten. Die Göttin bewahrt in ihm die zu ihr emporgestiegenen Seelen der Verstorbenen, erneuert sie durch das himmlische Gewässer und sendet sie zu seiner Zeit den gebärenden Frauen zu neuer Geburt in andere Körper durch die ihr heiligen Tiere, insbesondere durch den Storch (Adebar d. i. Odemträger, Lebensbringer) auf die Erde wieder herab. Unter den von der Holda gehüteten Seelen der Verstorbenen hat man an die am Himmel dahinziehenden Schäfchen zu denken. Diese Vorstellung wurde dann auf die Erde lokalisiert und so entstand die Ammenrede, dass die neugeborenen Kinder vom Storche aus einem schönen Garten unter einem Brunnen gebracht würden. Wegen der lebenerneuernden und wiederverjüngenden Kraft hat Holdas Brunnen den Namen Jungbrunnen erhalten. Schambach und Müller verzeichnen in ihrem Werke: Niedersächsische Sagen und Märchen S. 59. f. noch viele solcher Brunnen, die als Kinderbrunnen gelten. So kommen in Odagsen die Mädchen aus dem Tünnekenborn, die Knaben aus dem Wellenborn. Auch Vardeilson hat einen besonderen Kinderbrunnen „unter der steinkûle“ und nicht weit davon auch einen Mädchenbrunnen in einem Bache. Jn Holzerode kommen die Kinder aus dem Glockenborn und aus dem Rattenstein, einem Felsen in einer kleinen Höhle. Nach einer Sage holt eine Wasserjungfer die neugeborenen Kinder aus einer Quelle, die sich zwischen der Papiermühle bei Kleinen-Lengden und dem Eichenkruge befindet. In den Ilkenborn sollen die Kinder noch heute Brot, Zwieback und Blumen werfen als Gaben für die neugeborenen Kinder, die darin sitzen. Desgleichen liessen früher die Mütter und Mägde ihre Kinder Kuchen oder Zwieback in den Reinhardsbrunnen bei Göttingen werfen oder taten es auch selbst.

Nach diesen Vorbemerkungen wollen wir uns die auf das Wasser des Lebens bezüglichen Märchen, soweit dieselben uns bekannt sind, in ihren Grundzügen vergegenwärtigen.

An erster Stelle verweisen wir auf das bekannte Märchen Nr. 97 bei den Brüdern Grimm in den Kinder- und Hausmärchen. Ein König liegt krank darnieder, alle Medizin vermag ihn nicht wiederherzustellen, nur

das Wasser des Lebens kann ihm helfen. Die beiden ältesten Söhne, die sich aufmachen, den Gesundheit verleihenden Trank zu holen, werden aber durch einen Zwerg wegen ihres hochmütigen Betragens in eine enge Schlucht eingesperrt, nur der jüngste, der bescheiden ist, erfährt von dem Zwerge, wo sich die Lebensquelle befindet. Sie quillt in dem Hofe eines verwünschten Schlosses. Um zu ihr zu gelangen, gibt ihm der Zwerg eine Rute und zwei Laib Brot mit; mit jener soll er dreimal an das eiserne Tor schlagen, bis es aufspringe, mit diesen soll er die vor dem Tore lagernden Löwen speisen. Das Wasser soll er noch vor 12 Uhr schöpfen, sonst schlage das Tor wieder zu, und er könne nicht mehr heraus. Der Prinz befolgt genau die Ratschläge des Zwerges. Eine Prinzessin, die durch seinen Kuss entzaubert wird, zeigt ihm den Weg nach der Quelle. Nachdem er einen Becher aus ihr geschöpft hat und wieder aus dem Schlosse tritt, schlägt die Glocke gerade zwölf und das Tor kracht so heftig zu, dass ihm noch ein Stück von der Ferse abgequetscht wird. Auf der Heimreise vertauschen ihm aber seine beiden Brüder, die der Zwerg auf seine Bitte wieder losgelassen, während er schläft, das Wasser des Lebens mit bitterem Meerwasser. Wie er dem Vater das Wasser reicht, und dieser etwas davon gekostet, wird dieser noch kränker als zuvor. Bald darauf erscheinen die beiden älteren Brüder mit dem wirklichen Wasser des Lebens vor dem Vater, dessen Genuss ihn auf einmal umwandelt. Die Krankheit ist verschwunden, und er ist stark und gesund wie in seinen jungen Tagen. Da die beiden älteren Brüder ihren jüngsten beim Vater anklagen, er habe ihn vergiften wollen, so wird das Todesurteil über ihn gesprochen, er soll heimlich erschossen werden. Ein Jäger, von Mitleid ergriffen, führt aber den Befehl des Königs nicht aus und so bleibt der Prinz am Leben. Nach einem Jahre wird der Betrug entdeckt. Während die beiden älteren Brüder schon im Begriff stehen, sich mit der entzauberten Prinzessin zu vermählen, lenken sie von der goldenen glänzenden Strasse zu ihrem Schlosse ab und reiten rechts nebenher, weshalb sie zu ihr nicht eingelassen werden, nur der jüngste reitet mitten darüber und erhält als der wahre Held ihre Hand. — In gleicher Weise unternehmen in einem paderbornschen Märchen bei Grimm III, S. 177 drei Prinzen die Reise nach dem verzauberten Schloss mit dem Lebenswasser, sie hegen aber keine feindliche Gesinnung gegen einander. Durch einen Zwerg erhalten sie Kunde von dem Schlosse. Sie können jedoch nur in dasselbe gelangen, nachdem ein jeder sich drei Federn von einem Falken, der dreimal des Tages geflogen kommt und jedesmal eine fallen lässt, erbeutet. Um in den Besitz des Lebens-

wassers zu kommen, müssen sie einen Kampf mit einem siebenköpfigen Drachenungeheuer bestehen. Die beiden älteren unterliegen in diesem Kampfe und werden in Steine verwandelt, der jüngste aber schlägt mit einem Schlage die sieben Köpfe des Drachen ab und empfängt dafür das kostbare Wasser; ausserdem wird ihm noch die Königstochter des Zauberschlosses als Gemahlin zu Teil. Auf Bitten des jüngsten Prinzen werden aber auch die beiden älteren wieder ins Leben zurückgerufen. — In einem hannöverischen Märchen bei Grimm III, S. 177 befindet sich das Wasser des Lebens in dem Keller eines Zauberschlosses, das nur in der Zeit von 11—12 Uhr zu sehen ist, hernach versinkt es ins Wasser. Von den drei Prinzen eines Königs gelingt es wieder nur dem jüngsten, das Schloss aufzufinden und für den kranken König das Wasser zu schöpfen. Die verschiedensten Wesen, wie Hasen, Füchse, Winde, werden von einem Riesen, an den sich der Prinz gewendet, zu Rate gezogen, um Bescheid zu geben, wo das Zauberschloss liegt, sie vermögen es aber nicht, nur dem Nordwinde ist der Ort bekannt. Dieser erhält den Auftrag, den Königssohn dahin zu bringen. Kaum ist der Prinz wieder zum Tore hinaus, so verschwindet das Schloss. Die Entzauberung der Prinzessin erfolgt mit dem Schöpfen des Lebenswassers. — Nach einem andern Grimmschen Märchen Nr. 60 macht mit dem Lebenswasser der Wasserpeter nicht nur seine drei Tiere, die durch die Haare einer Katze umgekommen sind, wieder lebendig, sondern auch seinen Bruder, den Wasserpaul, den er aus Eifersucht getötet hat. In einem hessischen Märchen heissen die beiden Brüder Johannes und Kaspar Wassersprung, nur wird letzterer, der im Kampfe mit einem Drachen das Leben verloren, nicht durch das Wasser des Lebens, sondern durch den Saft einer Eiche wieder vom Tode erweckt, dessen sich die Ameisen bei ihren ums Leben gekommenen Gefährten bedienen. In Linas Märchenbuch von A. L. Grimm (S. 191 bis 311) führen die beiden Zwillinge die Namen Brunnenhold und Brunnenstark; bei Pröhle, Kindermärchen Nr. 45 heissen sie Glücksvogel und Pechvogel. Einige Abweichungen enthält das von Th. Vernaleken in der Germania Bd. XXVII. (XV. der neuen Reihe) S. 103 f. mitgeteilte Märchen aus Schrattenthal (Retzer Kreis in Niederösterreich). Da unternehmen es fünf Söhne, ihrem königlichen Vater, der am Siechtum darnieder liegt, das Wasser des Lebens zu verschaffen, doch nur dem jüngsten von ihnen gelingt es, dasselbe nach verschiedenen Abenteuern, die er als Vogelhirte, Kammerdiener und Stalljunge ausgeführt, durch die Hilfe eines Bären zu erhalten. Auf dem Rückwege finden ihn seine vier Brüder und nehmen ihm das Wasser des Lebens mit noch anderen Schätzen und

eilen zu ihrem Vater, aber es hat sich zu Eis verwandelt und bleibt ohne Wirkung, bis der Finder selbst nach Hause kommt. Aus Dankbarkeit übergiebt der Vater dem treuen Sohn das Reich, das er mit dem Bär, der sich, nachdem ihm auf seine Bitte das Haupt abgeschlagen worden, ebenfalls in einen Königssohn verwandelt hat, gemeinschaftlich regiert, während seine vier anderen Brüder des Landes verwiesen werden.

Mit verschiedenen Abweichungen erzählt den Vorgang das Märchen Nr. 53: Die Erlösung aus dem Zauberschlosse (s. österreichische Kinder- und Hausmärchen von Th. Vernaleken, S. 304 ff.). Auf der Tür der Quelle, die sich in einem grossen Garten befindet, stehen die Worte: „Die Quelle in diesem Garten heilt alle Krankheiten.“ In dem Schlosse neben dem Garten liegt alles verzaubert in tiefem Schlafe, auch die schöne Prinzessin. Ein blind gewordener Graf erfährt eines Tages, dass er nur durch das Wasser der Wunderquelle wieder gesund werden kann, aber von seinen drei Söhnen, die er danach ausschickt, hat nur der Jüngste das Glück, eine Flasche davon zu füllen, bei den beiden älteren verschwindet allemal das Wasser in dem Augenblicke, wenn sie das Gefäss hineinstecken. Auf der Rückreise wird der jüngste Bruder von den älteren in einem Walde ermordet, und um jede Spur von dem Morde zu verwischen, machen sie ein Feuer und werfen ihn in dasselbe. Doch da kommen die drei dankbaren Tiere, Hirsch, Adler und Schwein, die auf ihre Bitten früher einmal von ihm nicht erschossen worden, und machen ihn durch allerlei Salben und Kräuter wieder gesund. Bald meldet sich die erlöste Prinzessin und fordert den Grafen auf, dass derjenige seiner Söhne, der in ihren Zimmern gewesen wäre, auf einem mit Diamanten bestreuten Weg zu ihr komme. Es versuchen dies zunächst die beiden älteren, sie werden aber von ihr, weil sie vom Wege abbiegen, nicht angenommen, endlich erscheint der jüngste, der bei einem Bauer sich verdingt hat, er ist der rechte Held und erhält die Hand der Prinzessin.

In verschiedenen Variationen begegnen wir dem Märchen auch bei andern Völkern. In den Grundzügen stimmt das Märchen schon mit dem von Eulampios in seinem Amarantos S. 76 ff. mitgeteilten *Τ'ἀθάνατο νερό* überein. (S. B. Schmidt, Griechische Märchen, Sagen und Volkslieder, Leipzig, 1877, S. 233.) Das Unsterblichkeitswasser, das ein Königssohn für seinen kranken Vater holt, sprudelt hier am Ende der Welt hinter zwei hohen, bald auseinandergehenden, bald wieder zusammenschlagenden Bergen. In 1001 Nacht lesen wir das Märchen unter der Aufschrift: Die beiden neidischen Schwestern (bei Weil: 617.—637. Nacht,

bei Habicht 426.—436. Nacht). Das belebende Wasser befindet sich hier auf einem Berge, der aber nur unter grossen Gefahren zu erreichen ist und schon manchem das Leben gekostet hat, auch die beiden Brüder der Prinzessin, Bahman und Perwis haben bereits ihr Leben verloren, indem sie alle in schwarze Steine verwandelt worden sind. Da macht sich die ritterliche Prinzessin selbst auf den Weg nach dem Berge. Durch eine von einem Derwisch ihr gegebene Kugel[1]), die vor ihr her rollt, gelangt sie an den Berg und lässt sich beim Hinaufsteigen durch das von allen Seiten sie umtönende unsichtbare Spottredengewirr nicht zurückschrecken, hat sie sich doch, wie einst Odysseus beim Gesange der Sirenen, die Ohren mit Baumwolle verstopft. Nachdem sie glücklich den Gipfel des Berges erreicht hat, bringt sie sich zunächst in den Besitz von den drei Wunderdingen, die ihr eine alte Fromme zur Vervollständigung ihres Glücks ans Herz gelegt, den sprechenden Vogel Bülbülhesar, der die Eigenschaft besitzt, alle Singvögel der Umgegend an sich zu locken, den singenden Baum, dessen Blätter Zungen und Kehlen sind, und das goldgelbe Wasser, von dem man nur einen einzigen Tropfen in ein Becken auszugiessen braucht, um den schönsten Springbrunnen zu erhalten. Mit Hilfe des Wundervogels gewinnt sie dann auch das Wasser in dem Kruge. Beim Heruntersteigen des Berges besprengt sie alle schwarzen Steine damit und sie werden zu lebendigen Menschen. Als die Brüder wieder lebend vor ihr stehen und sie dieselben fragt, was sie hier am Berge gemacht, antworten sie, dass sie geschlafen haben. „Ja wohl“, versetzt die Prinzessin, „aber ohne mich würde euer Schlaf auch fortdauern und hätte vielleicht bis zum Tage des Gerichts gewährt“. Voller Freude kehren hierauf alle nach den Ländern zurück, woher sie gekommen waren.

In enger Verwandtschaft mit dem orientalischen Märchen steht das italienische bei Gi. Francesco Straparola 4, 2, nur fehlt hier das lebenspendende Wasser. An Stelle desselben tritt aber eine Feder des glänzend grünen Vogels, mittelst deren die Prinzessin Serena ihre beiden in Marmorsäulen verwandelten königlichen Brüder, Acquirino und Fluvio, wieder belebt, indem sie mit derselben ihre Augen berührt. Das erwähnte tanzende Wasser dagegen ist ebenso wie in dem Märchen in 1001 Nacht nur ein kosmetisches Wasser, das der Prinzessin noch grössere Schönheit verleiht, als sie schon besitzt. — Ganz in der Art wie das Märchen in

[1]) Die Kugel erinnert an den lichtspendenden Stein oder das Amulet, das Alexander auf seinem Zuge nach dem Lebensquell im Lande der Finsternis zur Auffindung des Weges dem Propheten Chidher oder dem Aristoteles überreicht.

1001 Nacht und bei Straparola ist das griechische bei Hahn Nr. 69. Das Lebenswasser ist auf einem Berge, der sich jeden Mittag öffnet, und wer schnell genug ist, aus ihm zu schöpfen und wieder herauszukommen, bevor sich der Berg schliesst, der kann Tote wieder zum Leben erwecken. Nachdem zwei Prinzen ihrer Schwester den musikmachenden Zweig, sowie einen Zauberspiegel[1]), in dem sie alle Städte, Dörfer, Länder und Prinzen sehen kann, verschafft, sollen sie ihr noch den Dikjeretto holen, der ihr sagt, was die Menschen auf der ganzen Welt sprechen, weil er alle Sprachen versteht, die es auf der Welt giebt. Als jedoch die Brüder der Blick des Vogels traf, wurden sie sofort zu Stein. An zwei Hemden, die kohlschwarz geworden, erkennt die Prinzessin den Untergang ihrer Brüder, sie macht sich daher selbst auf den Weg und es gelingt ihr, sich des Vogels zu bemächtigen; von ihm erfährt sie nicht nur, wo ihre Brüder sind, sondern auch den Ort der Quelle des Lebenswassers. Wie sie sich aber auch beeilte, es schloss sich der Berg doch so dicht hinter ihr, dass ein Stück ihres Kleides eingezwängt wurde. Die Prinzessin besann sich aber nicht lange, sondern schnitt das Stück mit ihrem Schwerte ab; nun ging sie dahin, wo ihre Brüder standen, besprengte sie mit dem Wasser des Lebens und sofort wurden sie wieder lebendig und dehnten und reckten sich, wie einer, der vom Schlaf erwacht, und riefen: „Ach, wie fest haben wir geschlafen und wie leicht sind wir aufgewacht!“ Darauf besprengte sie alle anderen Königs- und Fürstensöhne, welche bereits früher durch den Blick des Wundervogels versteinert worden waren, und machte sie wieder lebendig. — Ganz ähnlichen Sachverhalt zeigt das Märchen bei J. Zingerle, Kinder- und Hausmärchen aus Süddeutschland, S. 157 ff. Die neidische Schwester, die dem Grafen nach der Einkerkerung ihrer Schwester die Wirtschaft führt, verlangt von dem jüngeren Sohn des Grafen, er soll ihr drei Dinge schaffen, den Vogel Phönix, das Wasser des Lebens und die Wunderblume, damit würde er ihre eine grosse Freude bereiten. Da sie wusste, mit wie vielen Gefahren das Herbeischaffen dieser Dinge verbunden war, so hoffte sie, dass er dabei zu Grunde gehen würde. Das Wasser des Lebens befand sich hinter einem stockfinsteren Walde gegen Sonnenaufgang in einem Teiche, der von einem Drachen bewacht wurde. Ein Fuchs begleitete ihn auf dem Wege dahin. Da dieser sich

[1]) Dieser Zauberspiegel erinnert an den Zauberspiegel des Elias, der dieselbe Eigenschaft besass. Er gehörte mit zu den sieben Wunderdingen, um dessen Besitz die alten Könige Persiens wunderliche Abenteuer nach dem fabelhaften Gebirge Kaf unternahmen. Alexander und Aristoteles bedienten sich des Zauberspiegels.

zuerst dem Drachen näherte, so fuhr dieser auf ihn los und verfolgte ihn aufs hitzigste; während dessen aber schlich sich der Jüngling zum Teiche, füllte sich den Krug mit Wasser und eilte auf der anderen Seite über Stock und Stein davon, bis er mit dem Fuchse wieder zusammentraf, der ihn auch wieder aus dem Walde leitete. Durch das Lebenswasser wurde der kranke Graf wieder gesund und fühlte sich stärker und besser als jemals. Am Ende kommt der Betrug an das Tageslicht, der Graf erkennt in dem Jünglinge seinen Sohn und spricht über die Rabenschwester das Todesurteil aus. Später gesellt sich zum Glück des Grafen noch die Wiederkehr seiner schönen Frau, die er für längst gestorben wähnt. Sie war von der Schwester in den Fuchs verwandelt worden: mit der Tötung des Fuchses durch den Jüngling aber war der Zauber gebrochen. Verschiedenes Eigentümliche enthält das sizilianische Märchen bei Gonzenbach II, S. 54 ff. Das Lebenswasser quillt hier in der Unterwelt in einem Brunnen eines schönen Gartens und tropft aus ihm als der Schweiss der Frau Fata Morgana. Es ist kein lebenspendendes, sondern nur ein gesundheitverleihendes Nass. Der Blinde, der damit seine Augen wäscht, wird wieder sehend. Als solches tut es die Wirkung an einem Könige, der von vielem Weinen um den angeblichen Tod seines jüngsten Sohnes blind geworden ist. Mit Hilfe eines Pferdes, in dem der Bruder der Fata Morgana verzaubert steckt, gewinnt es unter grossen Gefahren der jüngste Sohn; die beiden älteren Brüder aber rauben es ihm unterwegs und bringen es dem Vater. Schliesslich aber kommt der wahre Sachverhalt, dass nicht die älteren Brüder, sondern der jüngste das Wasser gefunden, an den Tag; jene verlieren den Tron, während ihn dieser erhält und sich mit der Fata Morgana verheiratet.

In einem griechischen Märchen aus Zakynthos bei B. Schmidt S. 123 f. rettet eine Tochter, deren Vater, ein Fischer, dem Teufel für grosse Schätze seine zwei Kinder als Gemahlinnen überlassen, durch Besprengung mit dem Lebenswasser aus einer Flasche nicht nur ihre versteinerte Schwester, sondern auch alle die Frauen, die mit ihr versteinert in einem Zimmer dastanden. Der Teufel wohnt in der Unterwelt. Ein Greis am Eingange zeigt ihr den Weg zu ihm, der mit grossen Gefahren verbunden ist. Die Schwester war durch eine Ohrfeige des Teufels in Stein verwandelt worden, weil sie einen ihr zum Mittagsmahle dargereichten Menschenfuss nicht verzehrt, sondern auf den Mist geworfen hatte.

Nicht mehr in der ursprünglichen Form, sondern schon im Uebergange mit einer anderen Gruppe von Märchen begriffen, tritt uns das

Lebenswasser in einem magyarischem Märchen: Die dankbaren Tiere bei G. v. Gaal S. 175 ff. entgegen. Hier hört der von seinen beiden Brüdern schmählich verlassene Ferkó, nachdem sie ihn geblendet und obendrein ein Bein gebrochen, auf einem Hügel mit einem Hochgericht, wie ein Rabe dem anderen von einem Teiche in der Nähe erzählt, wer sich darin bade, der werde frisch und gesund, wenn er gleichwol dem Tode im Rachen sässe; und wer sich die Augen mit dem Taue wüsche, der auf den Hügel falle, dessen Gesicht werde so scharf, wie des Adlers Augen, wenn er auch blind wäre von Jugend auf. Ferkó erhielt durch den Tau das Licht seiner Augen wieder und durch das Baden im Teiche fühlte er sich kräftig und gesund. Er nahm von dem Wasser ein Krüglein voll mit sich und setzte seine Reise fort. Unterwegs heilte er damit einen hinkenden Wolf, eine Maus, deren Vorderbeine in einem Fangeisen gebrochen waren und eine Bienenkönigin mit einem zerrissenen Flügel. Ferkó kam dann in ein fremdes Königreich auf eine Burg und bot dem Könige seine Dienste an, wo er mit seinen Brüdern wieder zusammentraf. Diese erschraken über seine Ankunft und wollten ihn aus dem Wege räumen. Sie redeten dem Könige ein, er wäre ein böser Zauberer, der die Absicht habe, die schöne Prinzessin im Turme zu entführen. Der König gab ihm deshalb auf, drei Dinge zu verrichten, nämlich in einem Tage eine Burg zu erbauen, die noch viel schöner sei als die seine, sodann alle von der Ernte liegen gebliebenen Getreidekörner auf den Feldern im Umkreise der Königsstadt auf einen Haufen zusammenzulesen, endlich die Wölfe des ganzen Landes auf einen Hügel zusammenzutreiben. Ferkó löste die erste Aufgabe mit Hilfe der Bienenkönigin, die zweite mit Hilfe der Maus und die dritte mit Hilfe des Wolfes. Nachdem die Wölfe den König und die falschen Brüder aufgefressen, befreite Ferkó die schöne Prinzessin aus dem Turme und vermählte sich mit ihr.

In dem walachischen Märchen Nr. 10 bei Schott befreit Petru Firitschell eine Prinzessin, indem er einen zwölfköpfigen Drachen erlegt, dem sie zum Frasse ausgesetzt ist; ein neidischer Zigeuner aber tötet ihn und spielt sich als Retter auf. Doch drei Tiere, ein Fuchs, ein Wolf und ein Bär, bringen aus Dankbarkeit den Toten wieder zum Leben, weil er dereinst auf ihr Bitten im Walde nicht den Pfeil auf sie abgedrückt hat. Der Fuchs bringt von einer Schlange ein wunderbares Kraut, durch das Kopf und Rumpf wieder angeheilt werden, und der Wolf schafft das Wasser des Lebens herbei, durch das der Körper wieder zum Leben kommt. Durch Vorzeigen der Drachenzunge bewährt Petru Firitschell

sich vor dem Kaiser als der wahre Sieger und erhält die schöne Prinzessin als Frau.

Mancherlei eigentümliche Abweichungen bieten zwei griechische Märchen. In dem einen bei Hahn No. 6: „Vom Prinzen und seinem Fohlen“ holt ein als Gärtner verkappter Prinz für seinen erblindeten königlichen Schwiegervater das Wasser des Lebens, weil er nach dem Ausspruche der Aerzte durch kein anderes Heilmittel geheilt werden kann. Er füllt eine Flasche davon; unterwegs begegnen ihm seine beiden Schwäger, die auch die Quelle des Lebenswassers für den König suchen: sie erhalten von ihm gemeines Wasser. Dieselben kommen zuerst zum König, doch so oft er sich auch damit bestreicht, das Sehvermögen will nicht zurückkehren. Als schliesslich der Schwiegersohn das wirkliche Lebenswasser bringt, will der König gar nichts davon wissen, erst auf vieles Zureden seiner Tochter lässt er sich bewegen, davon Gebrauch zu machen. Beim erstmaligen Bestreichen sah er schon ein klein wenig, beim zweiten Male besser und beim dritten Male sah er vollkommen. Da umarmte der König seinen Schwiegersohn und wollte ihn von nun an als wirklichen Sohn anerkennen, dieser aber ging nur unter der Bedingung darauf ein, dass er ihm den Weg von seiner Gärtnerhütte bis zum königlichen Schlosse mit lauter Goldstücken bedecken lasse. Dies geschah. Darauf hüllte sich der Sohn in das Gewand des Meeres und der Wellen, stieg auf sein Fohlen und ritt auf dem Goldwege nach dem Königsschlosse, wo er mit grossen Ehren empfangen wurde.

In dem andern Märchen (bei Hahn II, S. 194 f.) hat eine Prinzessin bekannt machen lassen, nur denjenigen heiraten zu wollen, der ihr das Wasser des Lebens bringe, um sich damit zu waschen. Das Wasser befindet sich in einem Berge, der sich so schnell wie der Blitz öffnet und ebenso schnell wiederschliesst. Schon viele waren nach ihm ausgegangen, aber vergebens. Eines Tages trat ein Jüngling vor den König und bat ihn um die Erlaubnis, das Wasser holen zu dürfen. Mit wunderbarer Schnelligkeit, die er einem Adler als Gegenleistung für einen Dienst verdankte, ausgerüstet, begab er sich auf den Weg. Als er an den Berg kam und rief: „Adler mit deinen Flügeln!“, erhielt er sofort Flügel, und mit diesen schoss er, so schnell er konnte, durch den Spalt des Berges, füllte seine Kürbisflasche mit dem Wasser des Lebens und flog ebenso schnell wieder zurück, als sich dieser wiederöffnete. Er brachte der Prinzessin heimlich das Wasser und sie wurde seine Gemahlin.

In einigen Märchen erscheint neben dem Lebenswasser noch die Unsterblichkeitsfrucht in der Gestalt eines Apfels. Wir haben in dieser

Verbindung sicher einen Nachklang der in den Mythologien der meisten Völker wiederkehrenden Vorstellung, dass die Götter zur Erhaltung ihres Lebens eines Trankes und einer Speise bedurften.

Wir verweisen in dieser Beziehung auf drei Märchen. So sucht in einem Märchen aus Syra (bei Hahn II, S. 279 ff.) eine Mutter auf den Rat des Drakos, mit dem sie sich verheiratet, ihren Sohn dadurch aus dem Wege zu schaffen, dass sie sich krank stellt und von ihm verlangt, zuerst das Wasser des Lebens, sodann den Apfel des Lebens zu holen. Der Jüngling kommt auf dem Wege nach dem Wasser des Lebens in eine Hütte zu einer Alten, die aber eine Schicksalsgöttin ist; sie zeigt ihm einen Berg, der sich jeden Tag um die Mittagszeit öffnet. Sie sagt ihm, wenn er hinein komme, werde er viele Quellen sehen und jede werde rufen: „Schöpfe aus mir! Schöpfe aus mir!“ er solle aber warten, bis er eine Biene fliegen sehe, dieser müsse er nachgehen und von der Quelle Wasser schöpfen, bei welcher sie sich hinsetze; schöpfe er aus einer anderen, so sei er verloren. Der Jüngling befolgt den Rat der Alten und kehrt mit dem Wasser zu ihr zurück; diese jedoch vertauscht es in der Nacht, wo er bei ihr herbergt, und stellt ihm dafür gemeines Wasser hin. Ebenso gelingt es dem Jüngling, durch die Alte den Apfel des Lebens in einem Garten zu erhalten, den dieselbe aber auch mit einem gewöhnlichen anstauscht. Da die Mutter weder durch den einen, noch durch den andern Auftrag ihren Zweck erreicht hatte, so greift sie jetzt zu einer andern List. Sie entlockt ihm nämlich das Geheimnis seiner Stärke, die in drei goldenen Haarlocken sitzt. Sie schneidet ihm während des Schlafes dieselben ab, worauf der Drakos ihm den Kopf abschlägt. Rumpf und Kopf werden von beiden in einen Sack getan und auf das Pferd des Sohnes gebunden, das damit schnell nach dem Hause der Alten läuft, die sogleich ahnt, was geschehen ist. Sie breitet ein Tuch auf die Erde, legt den Körper des Jünglings darauf, und sofort kehrt das Leben in die Glieder zurück; darauf giebt sie ihm den Apfel des Lebens und nach dessen Genuss steht der Jüngling auf und ist so vollkommen gesund und munter wie früher.

Hahn teilt S. 283 f. noch eine Variante aus Witzo in Epirus mit. Zufolge dieser beschliesst eine Prinzessin, die ebenfalls in einem Liebesverhältnis mit einem Drakos lebt, ihren Bruder dadurch aus dem Wege zu schaffen, dass sie sich krank stellt und ihn bittet, ihr das Wasser des Lebens zu holen. Der Prinz wendet sich an die Elfinnen, die durch einen Pfiff alle Dohlen versammeln und sie fragen, wer von ihnen das Wasser des Lebens holen wolle. Eine hinkende Krähe erbietet sich

dazu; sie schafft es aus einem Berge herbei, der sich öffnet und schliesst. Die Elfen aber geben dem Prinzen nur die Hälfte des Wassers, die andere behalten sie für sich. Durch das Abschneiden von drei goldenen Haaren tötet die Prinzessin später aber doch noch ihren Bruder, und der Drakos zerschneidet ihn in Stücke und macht aus ihnen dem Hengste des Prinzen einen Sattel. Der Hengst läuft zu den Elfinnen, und diese beleben den Prinzen mit dem zurückbehaltenen Wasser des Lebens. — In verwandtschaftlichem Zusammenhange mit den deutschen Märchen steht das Märchen im Schwedischen bei Hyltén-Cavallius und Gl. Stephens (deutsch von Oberleitner, Wien 1848): „Das Land der Jugend" S. 191 ff. Durch eine alte Wahrsagerin erfährt ein greiser König eines mächtigen Reiches, der sich zu sterben fürchtet, wie er durch das Zauberwasser und die Aepfel im Lande der Jugend von neuem seine Gesundheit und Jugend wiedergewinnen könne. Vergeblich bemühen sich seine beiden älteren Söhne um die kostbaren Gaben, nur der jüngste hat das Glück, weil er den Versuchungen auf der Reise Widerstand leistet, sie in seinen Besitz zu bringen. Von der Beherrscherin der vierfüssigen Waldtiere gelangt er durch den Wolf zur Beherrscherin der Vögel, von dieser durch den Adler wieder zur Beherrscherin der Fische und von dieser durch den Walfisch endlich in das Land der Jugend. Das Lebenswasser sprudelt als herrliche Quelle in dem grossen Saale eines verzauberten Schlosses, und gleich daneben steht auch der Apfelbaum mit den verjüngenden Früchten. Er tritt gerade noch zur rechten Zeit aus dem Schlosse, ehe alles erwacht; die schöne Prinzessin desselben hat er nur flüchtig gesehen. Nachdem er durch dieselben Tiere wieder den Rückweg angetreten, trifft er mit seinen beiden Brüdern zusammen, die ihm aus Neid und Missgunst die erbeuteten kostbaren Gaben mit gewöhnlichen vertauschen. Als er zu Hause ankommt, erweisen sich daher das Wasser sowol wie die Aepfel als kraftlos, der König bleibt alt und grau, wie er gewesen. Anders verhält es sich, als die beiden älteren Brüder dem Vater das echte Wasser und die echten Aepfel darreichen, da geht sogleich eine mächtige Veränderung mit ihm vor. Sein graues Haar wird blond, der Mund füllt sich voll Zähne, alle Runzeln verschwinden, kurz, er steht vor ihnen wie ein schöner Jüngling. Der Vater lässt hierauf den jüngsten Sohn wegen seiner Falschheit in die Löwengrube werfen, während er sich gegen die beiden älteren dankbar erweist. Durch dankbare Tiere wird aber der jüngste aus der Löwengrube gerettet und am Leben erhalten. Nach einiger Frist aber wird durch die Prinzessin, die durch das Holen des Wunderwassers und der

Jugendäpfel entzaubert worden und nun ihren Gemahl sucht, das heimtückische Gebaren der beiden älteren Brüder entlarvt und der jüngste, der auf goldenem Wege zu ihrem Schiffe reitet, erhält ihre Hand. Ganz ähnlich erzählt den Vorgang das russische Märchen: „Tschurilo Plenkowitsch", deutsch von Johann Richter. Vergl. O. L. B. Wolff, Die schönsten Märchen aller Zeiten und Völker, Leipzig 1850. S. 243 ff.

In verschiedenen Märchen steht das Wasser des Lebens, wie schon oben erwähnt, zugleich mit dem Wasser des Todes in Verbindung. Jemand erhält den Auftrag, beides zu holen. So in einem Märchen bei Wenzig, Westslawischer Märchenschatz, Leipzig 1857, S. 144 ff. Da stellt sich eine Mutter krank und befiehlt ihrem Sohne, nachdem sie ihn dreimal sieben Jahre zu seiner Stärkung gesängt, später sich aber mit einem Drachen verheiratet hat und nun den Sohn aus der Welt schaffen will, ihr zu Genesung das Wasser des Lebens und des Todes zu holen. Der Sohn, von aufrichtiger Liebe der Mutter zu helfen, getrieben, wendet sich an die heilige Nedělka. Diese giebt ihm zwei Krüge und ihr Ross Tatoschik, das ihn zu zwei Bergen trägt, unter denen das Wasser des Lebens und des Todes entspringt. Der rechte Berg, wo das Wasser des Lebens sprudelt, öffnet sich mittags, der linke Berg dagegen, wo das Wasser des Todes steht, öffnet sich mitternachts. Dem Sohne gelingt es, das Wasser aus beiden Bergen in seine Krüge zu schöpfen, jedoch wären ihm bald, als der Berg, unter dem das Wasser des Todes stand, krachend niederfiel, die Hände abgeschlagen worden. Die heilige Nedělka bewahrt aber das vom Jüngling gebrachte Wasser und giebt ihm anstatt desselben zwei Krüge gewöhnlichen Wassers. Schliesslich findet der Jüngling doch noch den Tod. Seine Mutter windet nämlich eine Schnur um ihn, die ihm tief ins Fleisch schneidet und ihn wehrlos macht. Der Drache schlägt ihm darauf den Kopf ab und zerhaut seinen Leib in Stücke. Die Mutter nimmt ihm das Herz heraus, bindet den Leib zusammen und hängt das Bündel Tatoschik um, indem sie spricht: „Hast du ihn als Lebenden getragen, trag' ihn auch als Toten, wohin es dir beliebt." Das Pferd trägt ihn zu seiner Herrin Nedělka, die sofort das Vorgefallene weiss. Sie fügt alsbald den Leib zusammen und wäscht ihn mit dem Wasser des Lebens, der Jüngling gähnt, streckt sich und steht lebend und gesund auf. „Ach, wie lange habe ich geschlafen!" sagt er. „Du hättest in Ewigkeit geschlafen, wenn ich dich nicht aufgeweckt!" antwortet ihm die Heilige. Ebenso verfährt Nedělka mit dem später gebrachten Herzen. Nachdem sie es mit dem Wasser des Todes und des Lebens gewaschen, befahl sie dem Vogel Pelikan, es dem Jüngling an der rechten Stelle einzusetzen.

Hinsichtlich der Märchen, die neben dem Wasser des Lebens und dem Wasser des Todes noch von einem Wasser der Schönheit berichten, ist besonders merkwürdig das Märchen bei Wolf No. 54: „Die Königstochter im Berge Muntserrat.“ Da springen in dem weit über dem Meere liegenden Berge Muntserrat, in den sich der kranke König Karlequiutes im Traume eingeschlossen sieht, vor einem stolzen Schlosse drei Brunnen: der Brunnen der Schönheit, der Brunnen des Lebens und der Brunnen des Todes. Wenn nun jemand ihm das Wasser aus dem Brunnen des Lebens und des Todes hole, so werde er wieder gesund werden. Nachdem die beiden ältesten Söhne sich vergeblich um das Wasser bemüht haben und gar nicht zurückgekehrt sind, gelingt es dem jüngsten, mit Hilfe eines grauen Männchens den Weg nach dem Berge zu finden. Als er vor dem Berge steht, tut sich derselbe mit einem Krach auf, als sollte die Welt untergehen, und vor seinen Augen liegt das schönste Schloss, ganz von Gold bis zu den Ziegeln auf dem Dache und die Fenster glänzen wie Diamanten. Vor dem Schlosse sind auch die drei Brunnen; im Brunnen der Schönheit wäscht er sich, wie ihm das graue Männchen geraten, wodurch er noch tausendmal schöner wird, als er schon ist, und aus dem Brunnen des Lebens sowie aus dem Brunnen des Todes schöpft er je eine Flasche voll. Gern hätte er sich noch die Herrlichkeiten im Innern des Schlosses besehen, vor allem wäre er gern der Prinzessin näher getreten, die in einem Zimmer schlief, wenn ihn nicht eine innere Stimme gemahnt hätte, wiederaufzubrechen. Auf der Rückreise zur See vertauschen seine Brüder, mit denen er zusammentrifft, während er schläft, das Wasser des Lebens und der Schönheit mit zwei Flaschen Seewasser, indem sie auf die Flasche mit dem Wasser des Todes schreiben: „Wasser des Lebens.“ Zu Hause angekommen, raunen die älteren Brüder dem kranken Vater heimlich zu, sich vor dem jüngeren Bruder in acht zu nehmen, da er ihn vergiften wolle. Als daher dieser arglos das vertauschte Wasser bringt, fordert ihn der Vater auf, von ihm zuvor dem Hunde zu trinken zu geben. Kaum hat der Hund etwas davon getrunken, so stürzt er tot nieder. Infolgedessen wird der jüngste Sohn sofort vom Hofe verbannt. Hierauf erscheint der älteste Sohn mit dem echten Lebenswasser, das sofort den kranken König gesund macht; der zweite Sohn bringt darauf das Wasser der Schönheit, das auch seine Wirkung tut und den König in einen blühenden Jüngling von 18 Jahren verwandelt. Nach vielen Jahren kommt durch die Prinzessin von Muntserrat, die durch das Holen des Wassers des Lebens, der Schönheit und des Todes von ihrem Zauber erlöst worden, der

Betrug der beiden älteren Brüder an das Tageslicht, sie werden vom Vater verstossen, während der jüngste, der im Walde bei einem Förster als Jägerbursche dient, seinen Lohn empfängt. Er heiratet die Prinzessin und erhält von seinem Vater Reich und Hof.

In einiger Uebereinstimmung, wenigstens was das Suchen des Wassers des Lebens anlangt, steht endlich noch das Märchen von der Königin Wilowitt mit ihren zwei Töchtern in der Erfurter Sammlung von Kindermärchen aus mündlichen Ueberlieferungen S. 151—186. Das Wasser des Lebens befindet sich hier im Besitze einer bösen Zauberin. Ein Königssohn wird aber Herr desselben und giebt damit zuerst seinem von der Hexe verzauberten Bruder die menschliche Gestalt zurück, sodann entzaubert er auch noch die Königin Wilowitt mit ihren beiden Töchtern, die, um sie den lästigen Liebesbewerbungen zu entziehen, von einer Alten in Blumen verwandelt worden waren. — Ohne Zweifel sind die Märchen vom Wasser des Lebens geradeso wie die, welche von den unsterblich machenden Aepfeln handeln, Frühlingsmärchen. Das Wasser des Lebens ist ein Sinnbild der Lebenskraft, durch die sich in jedem Jahre die Natur neu verjüngt. Der unterirdische den Lebensquell hütende Drache ist sicher der feindselige Winter, der nicht leiden will, dass sich der Wiederverjüngungsprozess in jedem Jahre aufs neue vollzieht. Die verzauberte Jungfrau, die vom Drachen argwöhnisch bewacht wird, ist die im Winterschlaf liegende Vegetation, die sozusagen als der Genius der Natur erscheint. Ebenso wird der kranke König auf die durch den Winterfrost leidende Natur zu deuten sein. Unter dem starken und heldenmütigen Jüngling, der den Drachen tötet, das Wasser des Lebens erbeutet und sich später mit der verzauberten Prinzessin verheiratet, ist die starke Frühlingssonne, die mit ihren warmen Strahlen die Winterkälte vertreibt und die Neubelebung und Wiederverjüngung der Natur bewirkt, zu verstehen. Der in mehreren Märchen trotz des erbeuteten Wassers des Lebens doch noch getötete Jüngling endlich ist das durch die Sonne hervorgelockte junge Wachstum, das den Winterfrösten unterliegt. Der Jüngling endlich, der durch das Wasser des Lebens wiederbelebt wird und den Drachen tötet, ist die immer höher steigende Sonne, die sich durch sich selbst verjüngt und solche Kraft gewinnt, dass sie auch dem Spätwinter Trotz bietet.

Dresden.

Studien zur deutschen Litteratur des achtzehnten Jahrhunderts.

Von

Hubert Roetteken.

I. Aus der philosophischen Reflexion der ersten Jahrzehnte.

Das geistige Leben Deutschlands in den ersten Jahrzehnten des achtzehnten Jahrhunderts zeigt uns eine freilich mehr und mehr erstarkende pietistische Unterströmung, darüber aber in breiter Masse und in herrschender Stellung eine Richtung, die sich durch einen eigentümlichen Grundzug charakterisiert: durch das starke Zurücktreten der Gefühlsseite. Wir wollen diese Eigentümlichkeit etwas genauer betrachten und näher zu bestimmen suchen. Es liegt nahe, dass wir uns zu diesem Zwecke vor allem an die Psychologie der damaligen Zeit wenden und nachsehen, was sie uns über das Gefühl zu sagen weiss. Der massgebende Psychologe jener Jahrzehnte ist Christian Wolff, und es sei gestattet, seine Auseinandersetzungen, soweit sie hier in Betracht kommen, zunächst kurz wieder auseinanderzusetzen.

Wolff unterscheidet zwei Grundformen psychischer Tätigkeit: das Erkennen und das Begehren. Lust und Unlust haben Beziehungen zu beiden, werden aber noch durchaus zum Erkenntnisvermögen gerechnet. Das erkennen kann auf zwei verschiedene Weisen sich vollziehen: es kann ein anschauendes und ein figürliches sein. Das anschauende Erkennen operiert mit Vorstellungen der Dinge selbst, das figürliche mit Bezeichnungen der Dinge, etwa mathematischen oder chemischen Zeichen oder Worten der gewöhnlichen Sprache. Von einer Hochzeit z. B. habe ich eine anschauende Erkenntnis, wenn ich mir in meinen Gedanken als in einem Bilde vorstellen kann, wie zwei Personen ihr Versprechen,

einander zu heiraten, nach der in einem Lande üblichen Gewohnheit vollziehen; eine figürliche Erkenntnis, wenn ich durch blosse Worte oder andere Zeichen mir selbst oder anderen zu verstehen gehe, die Hochzeit sei eine feierliche Vollziehung des Versprechens, einander zu heiraten.

Eine Vorstellung, gleichviel ob Erinnerungs- oder Sinnesvorstellung, kann klar oder dunkel sein. Dunkel ist sie, wenn ich nicht im stande bin, sie von einer anderen zu unterscheiden oder mit ihr zu identifizieren. Dabei giebt es Grade der Dunkelheit: wenn ich z. B. das Erinnerungsbild einer früher gesehenen Pflanze mit einer augenblicklich vor mir stehenden vergleiche, so kann ich vielleicht noch wissen, dass die früher gesehene Pflanze eben solche Blätter hatte, wie die jetzt vor mir stehende, während ich in Bezug auf die Blüten unsicher bin. Auf je mehr Bestandteile der Vorstellung sich diese Unsicherheit erstreckt, um so dunkler ist sie. Mit dem Klarheitsgrade unserer Vorstellungen nimmt auch der Grad unseres Bewusstseins ab: im schwachen Traum, wo wir wohl noch Vorstellungen haben, aber nicht recht wissen, was wir aus ihnen machen sollen, sind wir uns unser und dessen, was uns träumt, wenig bewusst. Bei völliger Dunkelheit unserer Vorstellungen erlischt unser Bewusstsein: so im tiefen traumlosen Schlaf.

Vorstellungen sind klar, wenn ich sie von anderen unterscheiden oder mit anderen identifizieren kann. Kann ich auch noch angeben, welches die für Unterscheidung oder Identifikation massgebenden Merkmale sind, so ist die Vorstellung nicht nur klar, sondern auch deutlich. Aber nicht alle klaren Vorstellungen können in die Sphäre der Deutlichkeit erhoben werden, sondern nur solche, bei denen sich Teile unterscheiden lassen: eine einfache Sinnesempfindung, eine Farbe, ein Ton, kann sehr klar sein, bleibt aber immer undeutlich.

Lust nun ist die anschauende Erkenntnis einer Vollkommenheit und zwar sowohl einer Vollkommenheit, die ich selbst habe, als auch einer solchen, die ich ausser mir wahrnehme. Vollkommenheit ist die Zusammenstimmung des Mannigfaltigen. Es muss bei solcher Zusammenstimmung etwas vorhanden sein, darin das Mannigfaltige zusammenkommt; dieses ist dann der Grund, aus dem die betreffende Vollkommenheit erkannt und beurteilt wird. Wolff spricht auch von den Regeln der Vollkommenheit, die sich aus jenem Grunde ergeben; ein Gegenstand ist um so vollkommener, je mehr er den Regeln entspricht, je mehr unter einander wieder zusammenstimmende Regeln bei ihm erfüllt sind.

Um Lust zu empfinden, genügt es nicht, dass ich nur einen vollkommenen Gegenstand oder meinen eigenen vollkommenen Zustand

warnehme, sondern ich muss die Vollkommenheit auch als solche erkennen, und das vermag ich nur dadurch, dass ich die Uebereinstimmung des Gegenstandes oder meines Zustandes mit den Regeln der Vollkommenheit warnehme. Diesen letzten Satz hat zwar Wolff meines Wissens nirgends direkt ausgesprochen, dass er aber an eine Mitwirkung der Regeln[1]) beim Zustandekommen des Gefühls gedacht hat, ergiebt sich z. B. aus seiner Erklärung der Scheinlust[2]): Es hat einer einen unrichtigen Begriff von den Regeln einer guten Rede. Wenn er nun eine Rede anhört, die in allem mit diesen Regeln übereinstimmt, so hat er seiner Meinung nach eine Erkenntnis von der Vollkommenheit der Rede. Die Lust entsteht ihm also aus einem falschen Wahne der Vollkommenheit. — Deutlich ausgesprochen hat Wolff eine genau entsprechende Ansicht bei seiner Affektenlehre.

Affekte sind merkliche Grade der sinnlichen Begierde oder des sinnlichen Abscheus und entstehen dadurch, dass ich von etwas Gutem oder Bösem eine undeutliche Erkenntnis gewinne: deutliche Erkenntnis hebt den Affekt auf und setzt an seine Stelle den freien Willen. Das Wort „sinnlich" in der angeführten Definition hat eine weitere Bedeutung als bei uns: ich kann auch nach einem guten Buche eine „sinnliche" Begierde haben, solange ich eben den Wert des Buches nicht deutlich erkannt habe. — Gut ist, was uns und unseren Zustand vollkommener macht; und ob etwas gut sei, erkennen wir vermittelst einer in uns vorhandenen Maxime[3]): „Wenn demnach der Mensch über einer vorfallenden Sache oder Begebenheit von einem Affekt eingenommen wird, so muss er sich dieselbe entweder als gut oder als schlimm vorstellen. Zu dieser Vorstellung aber wird eine Maxime erfordert, danach er das Gute oder Böse zu beurteilen pfleget. Nemlich die Erfahrung zeigt ihm die Beschaffenheit der gegenwärtigen Sache oder Begebenheit: die Einbildungskraft bringet die allgemeinen Maximen vor, darnach wir urteilen, ob etwas gut oder böse sei, und das Gedächtnis vergewissert uns derselben, und darauf stellen wir uns die gegenwärtige Sache oder Begebenheit als gut oder böse vor. Wenn man demnach deutlich erklären soll,

[1]) Genau genommen müsste ich sagen: unserer Vorstellungen von den Regeln. Aber Wolff selbst braucht den Ausdruck Regel auch im subjektiven Sinne, z. B. gleich an der im Text zitierten Stelle. So sei es auch mir gestattet, hier und im folgenden um der Kürze willen mich so auszudrücken. Seine Bedenken hat dieser Sprachgebrauch allerdings, worüber ich noch zu reden haben werde.

[2]) Von Gott § 405.

[3]) Von der Menschen Tun und Lassen § 192.

was in der Seele vorgeht, so ist hier ein völliger Vernunftschluss anzutreffen, daraus der Untersatz die Erfahrung ist, welche wir von der gegenwärtigen Sache oder Begebenheit haben, der Obersatz die allgemeine Maxime, darnach wir das Gute und Böse beurteilen, und der Hintersatz die Vorstellung, dadurch der Affekt erregt wird." Danach dürfen wir auch die Lust als durch einen förmlichen Schluss entstehend betrachten: die Warnehmung des vollkommenen Objekts, oder, wenn die Lust aus meiner eigenen Volkommenheit stammt: meines augenblicklichen Zustandes wäre der Untersatz, die Regel der Vollkommenheit der Obersatz, die Lust der Schlussatz.

Der Syllogismus spielt bei Wolff die Rolle des psychischen Normalvorganges und überall in unserem inneren Geschehen findet er ihn wieder. So beruht es z. B. nach Wolff auf einem Schlusse, wenn ich beim Anblick einer Taube denke: dieses ist eine Taube, oder wenn ich gemäss einem tags vorher gefassten Vorsatze früh um fünf Uhr aufstehe. Es ist aber, wie Wolff gelegentlich des letzten Beispiels ausdrücklich erklärt, nicht nötig, die einzelnen zu dem Schlusse nötigen Sätze in Worten zu denken, sondern alles bleibt im Bereich der anschauenden Erkenntnis und die mitwirkenden Vorstellungen dürfen sogar „ziemlich dunkel" sein. Durch dieses Zurückschieben des Vorganges in das Gebiet der dunkeln Vorstellungen gelingt es Wolff, seine Konstruktion mit unserer inneren Erfahrung in Einklang zu bringen; freilich vergisst er dabei, dass seiner eigenen Terminologie nach nur klare Vorstellungen mit einander identifiziert werden können, was doch zur Bildung des Schlusses nötig ist.

So also, durch die Mitwirkung ziemlich dunkler Vorstellungen, soll auch der Schluss erfolgen, dessen Ergebnis Lust oder Unlust ist. Lassen wir das gelten, so bleibt doch immer noch eine Schwierigkeit: nämlich wie ich denn in den Besitz des zu dem Schlusse nötigen Obersatzes, der Regel, komme. Für die Regeln mancher Vollkommenheit ist diese Frage freilich einfach zu beantworten: wenn ich etwa Freude haben soll an dem richtigen Gange einer Uhr, so muss ich eben erst lernen, dass die Uhr den Zweck hat, die Zeit anzugeben, und dass es folglich eine Vollkommenheit von ihr ist, wenn sie diesen Zweck möglichst genau erfüllt. Aber wenn ich mich z. B. schneide und mir das weh tut, so kann der Schmerz auch nur entstehen durch die Mitwirkung eines Obersatzes, der in diesem Falle lautet: Trennungen des Zusammengehörigen in der Haut, den getroffenen Fleischfasern u. s. w. sind Unvollkommenheiten meines Körpers. Wie komme ich in den Besitz dieses

Obersatzes? Wolff hat die Frage nirgends ausdrücklich erörtert, aber wir können doch wol auf Grund seines ganzen Systems in seinem Sinne eine Antwort geben.

Die Regel braucht natürlich nicht in der angeführten, in Worte formulierten Gestalt vorhanden zu sein. Nehmen wir nun an, ich hätte von dem Schnitt zunächst eine blosse Empfindung ohne Gefühlsbetonung, so ist diese Empfindung nichts anderes als eine Masse von Vorstellungen des Inhalts, der in begrifflicher Formulierung den ersten Terminus unserer Regel ergiebt: Trennungen des Zusammengehörigen. Denn unsere Seele stellt sich vermöge der vorherbestimmten Harmonie alles vor, was in körperlichen Dingen angetroffen wird, von dem grössten bis zu dem kleinsten, nur kann man die vielen kleinen Figuren Grössen und Bewegungen nicht voneinander unterscheiden und aus ihrer Verwirrung entsteht die Empfindung, die wir nicht erklären können. Die Empfindung enthält also in unserm Falle die Vorstellungen von allen den kleinen Zerreissungen, die wir etwa mit Hilfe der Vergrösserungsgläser als Ursache des Schmerzes feststellen können. Freilich sind diese Vorstellungen dunkel; aber wenn dunkle Vorstellungen zu einem Schluss hinreichen, so reichen sie wol auch zur Bildung eines Urteils zu, und da das Urteil, dass solche Zerreissungen Unvollkommenheiten meines Körpers sind, mir sehr einleuchtet, wenn ich es mir in voller Klarheit überlege, so kann es auch wol auf Grund dunkler Vorstellungen zu stande kommen und die Regel sich bilden, so wie ich die Empfindung habe. Der zweite Terminus der Regel, Unvollkommenheiten meines Körpers, ist dann nichts anderes als der begrifflichen Formulierung des Schmerzes selbst. Freilich kann ich die Vorstellungen von diesen Unvollkommenheiten im Schmerz nicht finden, aber darum kann der Schmerz doch mit ihnen identisch sein, ebenso wie die Empfindung nichts anderes ist als die Zusammenfassung der dunklen Vorstellungen von allen kleinen Figuren Grössen und Bewegungen, die ich ja auch in ihr nicht zu finden vermag.

Allerdings scheint Wolff an einigen Stellen die Lust noch von der Vorstellung der Vollkommenheit scheiden zu wollen, er spricht gelegentlich davon, dass die Erkenntnis der Vollkommenheit Lust erregt, Vergnügen gebiert u. s. w., aber in der Definition § 404 heisst es direkt, die Lust sei nichts anderes, als ein Anschauen der Vollkommenheit, und entsprechend wird § 417 von der Unlust gesagt, sie sei nichts anderes als eine anschauende Erkenntnis der Unvollkommenheit. Auch die lateinische Definition der Psychologia empirica hat die volle Gleichsetzung.

Aus dem angeführten Beispiel vom körperlichen Schmerz ergiebt sich und Wolff betont es übrigens auch ausdrücklich, dass die Erkenntnis der Vollkommenheit oder Unvollkommenheit keine deutliche zu sein braucht, damit Lust oder Unlust entstehe, d. h., ich brauche im Augenblick des Gfühls nicht angeben zu können, worin eigentlich die mir in Gestalt von Lust oder Unlust zum Bewusstsein kommende Vollkommenheit oder Unvollkommenheit eines Gegenstandes oder meines Zustandes besteht. Auch wer zu deutlicher Erkenntnis befähigt ist, lässt es häufig bei undeutlicher bewenden: wenn z. B. jemand ein Gebäude betrachtet, ist es ihm in der zur Verfügung stehenden Zeit gar nicht möglich, alle Regeln zu überdenken und durch ordentliche Schlüsse bei dem Gebäude anzubringen. Indessen empfiehlt es sich, nach Deutlichkeit der Erkenntnis auch auf diesem Gebiet zu streben und sich der Regeln der Vollkommenheit zu versichern, denn die Lust ist um so grösser, je mehr Gewissheit wir von der Vollkommenheit haben. Auch gegen die Scheinlust, die durch irgend einen Irrtum in der Beurteilung der Vollkommenheit entsteht und verschwindet, sobald der Irrtum aufgeklärt wird, können wir uns schützen, wenn wir den Grund der Vollkommenheit untersuchen, um so deutlich zu erkennen, ob sie eine wahre ist; und wir dürfen von der Echtheit und Beständigkeit unserer Lust überzeugt sein, wenn wir die betreffende Vollkommenheit demonstrieren können.

Damit habe ich die Gefühlstheorie Wolffs in ihren Grundzügen dargestellt. Er war hier wie in anderen Dingen stark abhängig von seinen Vorgängern. Er selbst beruft sich für die Definition auf Cartesius, nicht ganz mit Recht, denn dieser spricht in der von Wolff selbst in der lateinischen Psychologia empirica angeführten Stelle nur von unserer Vollkommenheit, nicht auch von der Vollkommenheit fremder Gegenstände. Aber schon Leibniz hatte in seinem Aufsatz von der Glückseligkeit betont, dass wir auch von der Vollkommenheit fremder Gegenstände Lust haben, und hatte dieses erklärt durch die Bemerkung, dass beim Anblick fremder Vollkommenheit auch in uns etwas davon erweckt werde, wie denn kein Zweifel sei, dass wer viel mit trefflichen Leuten und Sachen umgehe, auch davon vortrefflicher werde. Diese Erwägung, durch die die Freude an fremder Vollkommenheit auf eine solche an unserer eigenen zurückgeführt wird, fehlt bei Wolff; ihm erschien wol die Freude an fremder Vollkommenheit ebensoleicht begreiflich und natürlich, wie die an unserer eigenen. Dagegen fehlt bei Leibniz die ausdrückliche Konstruktion des Vorganges als Schluss mit der Regel der Vollkommenheit als Obersatz; doch spricht er gelegentlich davon,

dass die Schönheit der Musik in nichts anderem als einer Rechnung bestehe, deren wir uns nicht bewusst seien, die unsere Seele aber nichtsdestoweniger ausführe[1]).

Wir waren an die Betrachtung von Wolffs Gefühlstheorie herangegangen mit der Frage, ob diese Theorie uns vielleicht einen Beitrag geben könne zur genaueren Bestimmung der ganzen psychischen Disposition der damaligen Zeit. Vergleichen wir die Theorie mit den uns heute geläufigen Anschauungen, so scheint sie uns in der Tat äusserst charakteristisch. Dass das Gefühl nicht als besondere Grundkraft erkannt, sondern dem Erkenntnisvermögen untergeordnet wird, scheint dafür zu sprechen, dass das Gefühl in seiner Besonderheit den damaligen Menschen wenig eindringlich war, dass sie das Erlebnis des Gefühls wol weniger oft oder weniger stark hatten, als wir heute oder gar die Männer der Empfindsamkeitsepoche; dass das Gefühl auf einen Schluss zurückgeführt wird, möchte man gerne so deuten, dass die damaligen Menschen an die Reflexion mehr gewöhnt waren und diese ihnen durch die Gewohnheit viel vertrauter war, als das Gefühl; denn was uns recht vertraut ist, pflegen wir ja für selbstverständlich und keiner weiteren Erklärung bedürftig zu halten, während wir das Unbekannte immer vom Bekannten aus auffassen und deuten — ein Vorgang, für den die Geschichte der Metapher zahllose Beispiele bietet. Die Folgerungen, die ich eben andeutete, stimmen auch gut überein mit allem, was wir sonst über das innere Leben der Zeit wissen; aber leider als Folgerungen aus der Gefühlstheorien sind sie nicht zwingend.

Denn Wolff steht ja mit den angeführten Eigentümlichkeiten seiner Theorie nicht allein da. Das Gefühl wurde erst im letzten Viertel des achtzehnten Jahrhunderts als ein Grundvermögen der Seele anerkannt und die ganze Psychologie bis dahin hat sich ohne diese Anerkennung beholfen, während doch die Grundstimmung der Zeit nicht immer so nüchtern gewesen ist, wie die der ersten Jahrzehnte unseres achtzehnten Jahrhunderts. Allerdings immerhin beträchtlich älter ist jene Grundstimmung in Deutschland, und man darf wol sagen, dass auch in den anderen europäischen Ländern in und seit der Zeit von Descartes und Locke ganz gewiss keine besondere Gefühlsweichheit geherrscht hatte.

[1]) Die Angaben über Leibniz siehe bei H. v. Stein, Die Entstehung der neueren Aesthetik, S. 104 ff. Der Aufsatz, den v. Stein unter dem Titel „Von der Glückseligkeit“ anführt, ist in Guhrauers Ausgabe von Leibniz deutschen Schriften, Bd. I, S. 420 mit der Ueberschrift „Von der Weisheit“ abgedruckt.

So könnte man geltend machen, dass die neuere Philosophie seit ihrer ersten bedeutenden Ausbildung immer in einigermassen ähnlicher Luft geatmet hatte, wie Wolff, und dass in früheren Zeiten, in denen das Gefühl vielleicht eine grössere Rolle spielte, wieder die Psychologie wenig gepflegt wurde oder sich zu sehr in ihren Anfängen befand, um die Tatsachen der inneren Erfahrung unbefangen aufzufassen. Indessen man würde damit doch zugeben, dass die Einführung des Gefühls als dritten Grundvermögens nicht nur von der Stärke abhing, mit der sich das Gefühlsleben geltend machte, sondern auch von dem Masse der Ausbildung, das die Kunst der psychologischen Analyse gerade erreicht hatte. Wie stand es nun im letzten Viertel des achtzehnten Jahrhunderts? War etwa das Gefühl damals und schon in der letzten Zeit vorher so eindringlich, dass es sich auch bei geringer Ausbildung jener Kunst seine selbständige Stellung in der Theorie hätte erobern müssen? Oder war eben diese Kunst damals genügend ausgebildet? Oder wirkte beides zusammen? Und war in Wolffs Zeit die Fähigkeit zur Analyse so stark, dass das Gefühl als besondere Grundkraft hätte erkannt werden müssen, wenn es nicht in der inneren Erfahrung so sehr zurückgetreten wäre? Zwischen diesen Fragen hindurch einen zuverlässigen Weg zu finden, bin ich nicht imstande.

Und auch die andere Reflexion, die ich andeutete, versagt uns den Dienst. Denn wenn es auch richtig ist, dass Wolff das Gefühl deshalb als Schluss aufgefasst haben wird, weil der Schluss ihm besonders vertraut war, so braucht doch gerade beim Schluss dieser Eindruck der Vertrautheit nicht auf eine überwiegend starke Gewohnheit zurückgeführt zu werden. Wundt[1]) hat gelegentlich hingewiesen auf die Tendenz des logischen Denkens, seine Herrschaft auszudehnen, auf unsere Neigung, andere psychische Tätigkeiten als eine Art Denken aufzufassen. Es ist das Gefühl der Evidenz, der Eindruck der inneren Notwendigkeit, der uns die logischen Formen nahe bringt; und einen psychischen Vorgang, den wir als Syllogismus auffassen, glauben wir von innen heraus verstanden zu haben, während uns eine Association, ein Gefühl immer nur eine freilich gut beglaubigte aber doch nicht von innen heraus durchsichtige Tatsache bleibt. Eine solche Tatsache kann uns allerdings nur durch die Gewohnheit so vertraut werden, dass wir sie für selbstverständlich halten, die logischen Formen aber sind es uns ohne weiteres. So ist die intellektualistische Auffassung des Gefühls auch keineswegs seit den

[1]) Logik, I_1, S. 79.

Tagen von Tetens und Kant erloschen, und Wundt[1]) selbst hat früher auch das Gefühl als Ergebnis eines logischen Schlusses behandelt. Nun mag und wird wol bei Wolff zu diesem immanenten Reiz des Syllogismus auch noch der Einfluss einer überwiegenden Gewöhnung an die Reflexion, an die logischen Formen, die er ja in seinen Werken mit so viel Pedanterie anwendet, der Einfluss einer mangelnden Bekanntschaft mit so ganz vom Gefühl erfüllten Lebensmomenten, wie wir sie in der Empfindsamkeitsperiode finden, hinzugekommen sein; aber aus der Gefühlstheorie selbst ist ein solcher Einfluss nicht zu erschliessen, da diese Theorie eben auch auf andere Weise sich erklären lässt.

Ist so Wolffs Gefühlstheorie für uns unmittelbar nicht ergiebig, so ist sie darum doch für unseren Zusammenhang nicht ohne Bedeutung: abgesehen davon, dass eine Orientierung über sie nützlich ist für das Verständnis der damaligen ästhetischen Anschauungen, darf sie auch betrachtet werden als ein Element, das bei Wolffs Lesern das Gefühlsleben beeinflussen konnte. Schon Wolff selbst wird einen Einfluss seiner psychologischen Theorien erfahren haben. Psychologische Theorien, an die wir fest glauben, vermögen auf unser inneres Geschehen zu wirken; und Vorstellungen etwa, von denen ich überzeugt bin, dass sie bei irgend einer Gelegenheit in mir vorhanden sein müssen, werden eben vermöge dieser Ueberzeugung leicht auch wirklich im Bewusstsein auftauchen[2]). Ich habe oben gesagt, Wolff bringe seine Konstruktion dadurch mit unserer inneren Erfahrung in Einklang, dass er die betreffenden Hergänge in das Gebiet der ziemlich dunkeln Vorstellungen zurückschiebe; vielleicht aber waren diese „ziemlich dunkeln“ Vorstellungen für ihn selbst wenigstens bisweilen gar nicht so sehr dunkel, wie wir es annehmen möchten, vielleicht kam seine innere Erfahrung seiner Konstruktion hie und da bis zu einem gewissen Grade entgegen und zeigte ihm die Vorstellungen, die sie verlangte, und zeigte sie ihm nicht nur dann, wenn er eben ausdrücklich danach suchte, sondern auch gelegentlich bei unbefangenem Erleben. So mögen, wenn er fühlte, auch die Vorstellungen von Vollkommenheit oder Unvollkommenheit öfters ohne weiteres sich ihm aufgedrängt haben. Und wenn er nun seinen Lesern seine Theorie vorträgt, wenn er ihnen gar einschärft, zur Vergrösserung der Lust und zur Vermeidung der Scheinlust die Vollkommen-

[1]) Vorlesungen über die Menschen- und Tierseele, II ₁, S. 15 ff.

[2]) Vgl. hierzu die Bemerkungen von Ebbinghaus, Grundzüge der Psychologie, I, S. 57 f.

heit möglichst deutlich vorzustellen und zu untersuchen, so schafft er auch in ihrem Bewusstsein für die betreffenden Vorstellungen eine günstigere Disposition und der Gedanke, dass der Gegenstand, der uns Lust giebt, vollkommen sei, wird leicht in ihnen mitklingen. Nun ist aber dieser Gedanke selbst der Art, dass er ein Gefühl zu wecken vermag, nämlich das Gefühl der Bewunderung; und je mehr jener Gedanke im Bewusstsein hervortritt, desto mehr wird das ganze Lustgefühl die Farbe der Bewunderung annehmen.

Damit soll nun freilich nicht gesagt werden, dass überall in der damaligen Zeit, wo wir diese Färbung des Lustgefühls wahrnehmen, sie notwendig durch den Einfluss Wolffs entstanden sein müsse. Ueberhaupt immer, wenn wir uns nicht mit der blossen Tatsache des Gefühls begnügen, wenn wir anfangen, darüber zu reflektieren, liegt uns diese Färbung nahe, selbst bei den einfachen sinnlichen Gefühlen: sie ist da, sobald ich meine Freude an einer roten Farbe oder am Wolgeschmack eines Weines in die Worte kleide: ein prächtiges Rot! ein herrlicher Wein! Ich lege, indem ich es sage, dem Gegenstande die Eigenschaft bei, mich woltuend zu berühren, und sowie mir diese Eigenschaft als Eigenschaft des Gegenstandes zum Bewusstsein kommt, bin ich geneigt, ihn zu bewundern. Je mehr ich über jene Eigenschaft reflektiere, desto mehr ist mein ursprünglicher Eindruck in Gefahr, völlig eingehüllt zu werden durch diese Gefühle der Bewunderung — oder, bei der Unlust, der Verachtung. Sind die damaligen Menschen besonders disponiert gewesen für die Reflexion, so wird bei ihnen auch ohne Wolffs Einfluss das Gefühl leicht die genannte Farbe angenommen haben; aber Wolffs Gefühlstheorie musste bei denen, die ihn kannten, hier jedenfalls verstärkend wirken, denn sie forderte eindringlich auf, die Reflexion wirklich vorzunehmen, und wies ihr die Richtung.

Soviel von der Gefühlstheorie. Gehen wir nun über zu der Betrachtung einer weitverbreiteten Neigung der damaligen Zeit, die sich vielleicht eindeutiger interpretieren lässt, als die Gefühlstheorie, nämlich der Neigung, überall nach dem Nutzen zu fragen. Jedem Naturdinge tritt Christian Wolff mit der Frage gegenüber: was nützest Du? und er ruht nicht bis er eine Antwort findet. Er begnügt sich nicht, sich etwa an dem Lichte des Mondes einfach zu erfreuen, sondern er ist erst zufrieden, wenn er festgestellt hat, dass der Mond den Nutzen hat, die Nächte zu erleuchten[1]. — Die Ansichten der Zeit über das delectare

[1] Vgl. Vernünftige Gedanken von den Absichten der natürlichen Dinge. — Das im Text angeführte Beispiel steht S. 106 der zweiten Auflage.

und prodesse bei der Poesie sind ja bekannt; oft genug erscheint das delectare nur als ein Mittel für das prodesse. Was die Wissenschaften anlangt, so giebt man natürlich zu, dass sie unmittelbar belustigen, dass die Menschen einen starken Wissenstrieb haben; aber auch hier betont man vor allem den weiteren Nutzen. Noch Breitinger z. B. erwähnt in den einleitenden Bemerkungen zu seiner kritischen Dichtkunst allerdings die unersättliche Wisshegierde, meint aber dann, der Zweck aller Wissenschaften sei „durch die Erleuchtung des Verstandes das Herz zu reinigen und durch eine gründliche Ueberzeugung von dem wahren Werte der Dinge den Willen des Menschen zum guten zu lenken und seine Wolfahrt und Glückseligkeit dadurch zu befördern“. Ganz radikal ist in dieser Beziehung Thomasius, der nur die direkt auf den Nutzen gerichteten Wissenschaften voll gelten lässt, die belustigenden aber, obgleich er anerkennt, dass auch aus ihrem Betrieb mancher Nutzen als Nebeneffekt herausspringt, doch nur wie ein Konfekt nicht zur Stillung des Hungers, sondern bloss zur Erholung gestatten will, und die Männer, die sich mit solchen belustigenden Wissenschaften (Geschichte, mathematische Wissenschaft, Geographie, Optik u. s. w.) beschäftigten, einfach Müssiggänger nennt; viele der vornehmsten Leute und Gelehrten seien solche Müssigänger. Doch hat die Sache bei Thomasius ihre eigene Bewandtnis: die Glückseligkeit, die er wie andere als höchstes Ziel menschlichen Strebens betrachtet, ist ihm nur eine ruhige Belustigung, während die belustigenden Wissenschaften den Menschen nie zur Ruhe kommen lassen, sondern ihm eine unruhige Begierde wecken, immer etwas Neues zu erfinden. Ein solcher Mensch ist wie ein Durstiger, der ein lieblich schmeckendes Getränk trinkt, das aber den Durst nicht stillt, sondern denselben noch immer stärker erweckt. Thomasius hat also wenigstens seine ganz besonderen Gründe, die Freude an der wissenschaftlichen Tätigkeit zurückzusetzen.

Versuchen wir nun nach dieser flüchtigen Aufnahme des Tatbestandes die Gründe zu erschliessen, die den damaligen Menschen diese ganze Betrachtungsart so sympathisch machten. Zwei solche Gründe scheinen sich uns auf den ersten Blich aufdrängen zu wollen. Der erste wäre ein religiöser. Es ist ein Lieblingsgedanke der Zeit, überall bei der Betrachtung der Schöpfung den Spuren der Güte, Allmacht, Herrlichkeit Gottes nachzugehen. Auch die philosophischen Schriftsteller sind von diesem Gedanken erfüllt. Wolff sagt, die Welt stelle Gottes Vollkommenheit als in einem Spiegel vor und Gott habe die Welt gemacht, um

seine Herrlichkeit zu offenbaren[1]). An einer anderen Stelle[2]) wird das weiter ausgeführt. Gott selbst kennt sich und hat nicht nötig, sich erst in der Welt als in einem Spiegel zu beschauen, deswegen muss er anderen zu Gefallen seine Vollkommenheit in der Welt vorgestellt haben und solchergestalt sein Wille sein, dass alle diejenigen Kreaturen, welche geschickt sind, aus der Betrachtung der Welt ihn zu erkennen, auch ihn erkennen lernen. Und im folgenden Paragraphen spricht Wolff direkt das Desiderat aus, dass jemand zeigen möchte, wie die göttliche Vollkommenheit aus den Werken der Natur erkannt würde, desgleichen aus der Regierung Gottes und seiner Vorsorge für die Welt. Das Werk von den Absichten der natürlichen Dinge ist die Erfüllung dieses Desiderats, und Wolff bemerkt ausdrücklich in der Vorrede, wer das Buch aufmerksam durchlese, der werde Gottes Weisheit, Macht und Güte durch vielfältige Proben erkennen lernen. Was im besonderen speziell die Güte anlangt, so haben wir nach § 66 die ganze Einrichtung der Erde nicht anders anzusehen, als ein von Gott verordnetes Mittel, alles dasjenige zu erreichen, was wir zur Notdurft, zur Bequemlichkeit und zur Ergötzlichkeit nötig haben. Wenn dementsprechend Wolff den Nutzen eines natürlichen Dinges, z. B. des Mondes, nachweist, so könnte es scheinen, dass er damit eben nur eine aus seinen metaphysisch-religiösen Anschauungen erfolgende Pflicht erfüllte.

Wird an die Wissenschaft oder die Poesie die Forderung gestellt, dass sie nützlich sein müsse, so liesse sich zwar auch dieses aus dem religiösen Gedanken wol ableiten, vorausgesetzt, dass er die Betrachtung nach dem Nutzen wirklich forderte; doch findet sich eine solche Ableitung meines Wissens nirgends und sie findet sich jedenfalls nicht in Bezug auf die Poesie bei den beiden massgehenden Theoretikern Gottsched und Breitinger. Gottsched begründet die Forderung, dass die Poesie nützliche Lehren enthalten solle, mit einer Berufung auf den Charakter des Dichters: der Dichter müsse auch ein rechtschaffener Bürger und redlicher Mann sein und werde aus diesem Grunde nicht unterlassen, seine Fabeln so lehrreich zu machen, als es ihm möglich sei. Hier also wird die Forderung des Nutzens aus einem ethischen Gesichtspunkt erhoben und damit stehen wir vor dem zweiten der beiden Gründe, von denen ich oben sagte, dass sie zur Erklärung der ganzen Erscheinung auf den ersten Blick sich uns aufzudrängen scheinen.

[1]) Vernünftige Gedanken von Gott u. s. w. § 1045.

[2]) Von der Menschen Tun und Lassen, § 662.

Indessen weder der ethische noch der religiöse Gedanke erklärt das eigentlich Charakteristische. Nur eine Wertbetrachtung überhaupt ist durch die religiöse Anschauung gefordert, nicht aber eine solche speziell nach dem Nutzen: auch aus der Schönheit der Natur, aus den mancherlei Freuden, die das Menschenleben bietet, liesse sich die Güte und Herrlichkeit Gottes nachweisen. Das aber tritt bei Wolff ganz zurück: nicht in der Schönheit liegt für ihn der Wert des Mondes, sondern darin, dass er mir etwa das Mitnehmen der Laterne erspart. Und ebensowenig liegt die starke Betonung des Nutzens in der Konsequenz des damaligen ethischen Prinzips. Mag Thomasius die Freude am Wissen und Forschen aus Furcht vor der Unersättlichkeit des Wissenstriebes zurückweisen, mag man selbst annehmen, dass seiner Ansicht nach die Freude an der Dichtung zu aufregend gewesen wäre, um einen Bestandteil der ruhigen Belustigung zu bilden, die für ihn die Glückseligkeit ausmacht: die Freude an der Natur hätte er doch jedenfalls dafür brauchen können. Er erwähnt sie aber gar nicht bei seiner grossen Musterung der Güter, die er im zweiten Hauptstück der Einleitung zur Sittenlehre anstellt. Ganz vortrefflich würde die Freude an Kunst und Natur hineingepasst haben in Wolffs Glückseligkeitsbegriff, der nicht so rigoros abgegrenzt ist, wie der des Thomasius. Sagt doch Wolff an einer Stelle [1]): „Da ein guter Geschmack Lust erreget, diese Lust aber, weil die Speise gut bekommt, nicht mit Unlust bezahlt werden darf, so gehört es mit zur Glückseligkeit des Menschen, wenn er essen und trinken kann, was ihm wol schmecket.“ Ist das richtig, so gehört es ganz gewiss zur Glückseligkeit, Fantasie und Gemüt angenehm zu beschäftigen, und die Theoretiker der Poesie hätten in diesem Sinne den hohen Wert der Dichtung beweisen können; davon aber steht weder bei Gottsched noch bei Breitinger etwas [2]).

Also weder aus religiösen noch aus ethischen Gründen lässt sich die Vorliebe für die Betrachtung nach dem Nutzen erklären. Das Entscheidende scheint mir vielmehr darin zu liegen, dass der Nutzen etwas

[1]) Von der Menschen Tun und Lassen, § 457.

[2]) Gottsched zieht an der angeführten Stelle aus dem Charakter des Poeten die Folgerung, dass er den Nutzen zum Ergötzen hinzufügen werde, wodurch, wenn man sich an den Wortlaut hält, der Schein entsteht, als sollten beide Elemente unabhängig nebeneinander stehen; aber schon an der angeführten Stelle wird die bloss belustigende Poesie recht verächtlich behandelt, und in dem beliebten Vergleich mit der überzuckerten Pille tritt der Nutzen als der eigentliche Herr, dem das Vergnügen nur dient, deutlich hervor.

weit Reflexionsmässigeres ist, als der unmittelbare Gefühlseindruck. Schliesslich besteht freilich auch der Nutzen darin, dass irgend jemanden eine Unbequemlichkeit, also ein Unlustgefühl, erspart oder eine Annehmlichkeit, also ein Lustgefühl, geschaffen wird, und in diesem Sinne ist auch die Betrachtung nach dem Nutzen eine gefühlsmässige; aber das tritt für die, die sie anstellen, nur sehr wenig hervor. Denn die Gefühle, die den Nutzen ausmachen oder deren Abwehr ihn ausmacht, brauchen weder wirklich erlebt, noch in der Fantasie antizipiert zu werden, sie sind, wenn ich so sagen darf, ganz aufgelöst in den Begriff. Bin ich auch ganz geneigt eine Wertbetrachtung bei Naturdingen vorzunehmen und höre nun, der Wert des Mondes bestehe in seiner Schönheit, so werde ich doch nur dann recht bereit sein, mich damit zufrieden zu geben, wenn ich vom Anblick dieser Schönheit einen intensiven Genuss wirklich fühle; heisst es dagegen, der Mond erspare mir durch sein Licht eine Laterne, so brauche ich die Gefühle der Unlust, die ich vom Tragen einer Laterne habe, oder gar die Unlustgefühle, die mir durch die kleinen Entbehrungen verursacht werden, die ich mir auferlegen muss, um etwa einen Laternenträger zu bezahlen, ich brauche das alles nicht erst in der Fantasie durchzuerleben, und der Gedanke ist mir doch einleuchtend: er mündet ein in die ganze Gedankenmasse, die ich mir über mein Leben, über den Wert des Geldes u. s. w. schon seit den Tagen meiner Erziehung gebildet habe, er wird gleichsam fortgetragen von einem Strome der Reflexion, ohne dass ein Gefühl dabei irgend hervortritt. Nun muss freilich dieser Strom schliesslich ein Endziel haben, und dieses findet die Zeit allerdings in einem Gemütszustand, in der Glückseligkeit: aber wir sehen, wie die Reflexion vor der Erreichung dieses Zieles gleichsam zurückscheut. Nur höchst selten wird ein Lustgefühl zu dieser Glückseligkeit direkt in Beziehung gebracht: die Freude an der Poesie bildet nicht einen Bestandteil von ihr, sondern sie ist nur ein Mittel, um allerlei Wahrheiten zu verbreiten, die geeignet sind, die Menschen zu bessern und zu bekehren, und erst auf diesem weiten Umwege, der der Reflexion noch ein weites Feld zur Betätigung bietet, trägt sie zur Glückseligkeit bei. Auch diese Glückseligkeit ist kein Zustand, der in der Fantasie antizipiert wird, sondern ein Begriff. Wenn es nun freilich den damaligen Menschen einleuchtend war, dass wir nach der Glückseligkeit streben, so konnte das nur auf der Erfahrung beruhen, dass wir uns dem Schmerz zu entziehen und die Lust aufzusuchen lieben: aber um diese Erfahrung zu geben, dazu genügte auch ein schwach entwickeltes Gefühlsleben.

Die allgemeine Vorliebe für die Frage nach dem Nutzen scheint mir also in der Tat eine eindeutigere Interpretation zu vertragen, als die Gefühlstheorie. Selbstverständlich soll den Männern, die dem geistigen Leben in den ersten Jahrzehnten des achtzehnten Jahrhunderts seine Signatur aufdrückten, nicht einfach jedes stärkere Gefühl abgesprochen werden: sie werden gewiss solche gehabt haben, und zwar nicht nur sinnlicher Art. Aber schon aus dem Bisherigen lässt sich schliessen, dass sie manches schwächer gefühlt haben müssen, als ihre Nachfolger, dass ihr ganzes Gefühlsleben nicht stark genug war, um ihnen den Gedanken nahezulegen, dass doch jedes Gefühl ein Wert ist, der zum Ausruhen einlädt; ihre Reflexion stürmt über jedes, auch wo sie es ausdrücklich als vorhanden anerkennen, hinaus dem fernen und möglichst fern gehaltenen Ziel entgegen.

Doch es könnte sich hier ein Bedenken erheben. Ich habe zugegeben, dass doch schliesslich jede Wertbetrachtung, auch die nach dem Nutzen, ein Gefühl zum letzten Endpunkt hat; und wenn auch gerade bei der Betrachtung nach dem Nutzen dieses Gefühl ganz aufgelöst ist in den Begriff, so könnte man doch die Frage aufwerfen, warum denn die damaligen Menschen überhaupt eine Wertbetrachtung angestellt, warum sie sich nicht damit begnügt haben, die Dinge einfach zu beschreiben und zu analysieren; und man könnte aus der Tatsache, dass sie sich damit nicht begnügt haben, sondern überall zur Wertbetrachtuug übergingen, den Schluss zu ziehen versuchen, dass doch das Gefühl bei ihnen eine grössere Rolle spielte, als ich meine. Dagegen kann indessen eingewendet werden, dass gerade jede stärkere Empfänglichkeit für Gefühlseindrücke sehr geeignet ist, eine Wertbetrachtung zu verhindern. Wenn ich die Schönheit einer Rose wirklich intensiv geniesse, so wird mir im ersten Augenblick überhaupt jede Reflexion schweigen; taucht aber im weiteren Verlauf eine Frage auf, so wird es allenfalls die sein, wie denn mein Gefallen an diesem Objekt zu stande komme, oder wie diese herrliche Blume wachse, oder woher sie stamme oder dergleichen. Eine Frage nach dem Werte liegt mir jedenfalls vollkommen ferne, da ich ja dieses Wertes in meinem Gefühl unmittelbar inne werde. Es kommt auch noch etwas dazu, die Liebe nämlich, die das schöne im empfängnisfähigen Menschen erweckt und die ihn den schönen Gegenstand als an sich existenzberechtigt betrachten lässt, ganz abgesehen von allem Werte für uns. Und noch eines: je tiefer und reicher mein Gefühlsleben entwickelt ist, umsomehr komme ich zum Bewusstsein meiner Individualität und umsomehr werde ich im allgemeinen bereit

sein, auch meiner Umgebung das Recht ihrer Individualität, ihres selbständigen Fürsichseins einzuräumen. Kurzum, ich darf wiederholen: ein starkes Gefühl ist einer Wertbetrachtung nichts weniger als günstig, während ein Mensch mit geringer Eindrucksfähigkeit viel leichter zu der Frage kommt: was soll denn das Ding, wozu ist es da?

Ich sage: eine starke Empfänglichkeit für Gefühlseindrücke ist geeignet, jede Wertbetrachtung zu verhindern; nicht aber, sie verhindert sie unter allen Umständen. Gewisse Interessen unseres Lebens können uns wol veranlassen, die Wertfrage zu stellen: wenn ich z. B. ein Buch schreibe, um die Menschen anzuleiten, wie sie ihr Leben möglichst genussreich verbringen können, so werde ich den Genusswert, der etwa im Anblick einer Rose liegt, genauer erörtern, und wenn der Aesthetiker das Naturschöne behandelt, um den Künstler anzuregen, so wird er auf die Brauchbarkeit dieses oder jenes Gegenstandes für die künstlerische Darstellung hinweisen. Solche Wertbetrachtungen — ich erwähne selbst den Fall, dass der Physiologe den Nährwert der einzelnen Getreidearten feststellt — unterscheiden sich sehr wesentlich von den im Anfang des achtzehnten Jahrhunderts üblichen: nicht das ist bei solchen Betrachtungen die Hauptsache für uns, dass die Dinge überhaupt einen Wert für uns haben, sondern wir untersuchen nur, wie wir sie nutzen können: wir lassen den Dingen dabei vollständig ihre Selbständigkeit und es fällt uns nicht ein, grundsätzlich von jedem Dinge zu verlangen, dass es sich nutzen lasse. Allerdings giebt es einen Gesichtspunkt, der diesen Unterschied aufzuheben vermag, und das ist der religiöse: ein sehr frommer Mensch, dem seine Gottesvorstellung jederzeit lebendig ist und in jedes Erlebnis sich hineindrängt, der wird auch jedes Objekt zu dieser Gottesvorstellung in Beziehung setzen, und wenn ihm Gottes Liebe und Güte besonders eindringlich sind, wird er in Versuchung sein, jedes Ding als von dieser Liebe und Güte für ihn geschaffen aufzufassen; aber dann bleibt wenigstens noch der Unterschied, dass ein für den unmittelbaren Gefühlseindruck empfänglicher Mensch eben in diesem den von Gott gewollten Wert des Dinges für ihn sehen wird, nicht in einem weiter entfernt liegenden Nutzen — es müsste denn sein, dass er ein Fanatiker wäre, dem jeder Lebensgenuss schon zum mindesten bedenklich erschiene. Ein solcher Fanatiker war jedenfalls Wolff nicht: ich erinnere noch einmal daran, dass bei ihm wolschmeckende Speisen und Getränke zur Glückseligkeit gehören.

Der religiöse Gesichtspunkt kann die Frage nach dem Wert natürlich nicht nur bei für den unmittelbaren Gefühlseindruck empfänglichen

Menschen nahe legen, sondern auch bei anderen, und ich habe demnach oben diesen religiösen Gesichtspunkt als eine ausreichende Erklärung für die Neigung der damaligen Menschen, bei Naturdingen nach dem Werte zu fragen, anerkannt, und nur hervorgehoben, dass die besondere Formulierung der Wertfrage, nämlich mit der starken Betonung des Nutzens, durch diesen Gesichtspunkt nicht erklärt werde. Allein wir dürfen nun auch wol zweifeln, ob denn wirklich alle Menschen damals so fromm waren, ob bei jedem die Gottesvorstellung so beständig gegenwärtig war und jedem die Liebe und Güte Gottes so eindringlich waren, dass aus diesem Gesichtspunkt auch nur die allgemeine Beliebtheit der Wertfrage überhaupt sich genügend erklären liesse. Vielleicht war bei vielen die Reflexion über den Nutzen der Dinge das erste und der Gedanke an den Schöpfer erst eine willkommene Ergänzung jener Reflexion. —

Soweit kommen wir für jetzt. Zu einem weiteren Einblick in das damalige Gefühlsleben wird uns zunächst die Poetik der Zeit verhelfen können.

Würzburg.

Neue Mitteilungen.

Die älteste deutsche Uebersetzung von Corneilles Cid.

Von

Wilhelm Creizenach.

Bei meinem letzten Aufenthalt in Berlin hatte Herr Prof. Ludwig Chr. Stern die Güte, mich darauf aufmerksam zu machen, dass sich unter den aus der Starhenbergschen in die Königliche Bibliothek übergegangenen Handschriften auch eine Uebersetzung von Corneilles Cid aus dem Jahre 1641 befindet. Diese Uebersetzung wäre somit schon vier Jahre nach dem Erscheinen des Originals und neun Jahre vor dem Erscheinen von Greflingers Cid angefertigt, den man bisher für die erste deutsche Uebersetzung einer Tragödie des französischen klassischen Spielplans hielt. Die Handschrift (Ms. Germ. Quart 1144) umfasst 69 gezählte Blätter.

Bl. 1.] Der Cid / Ein trauriges Freuden / Spiel / Verdeutscht / aus der frantzösischen Sprach / Anno 1641.

Bl. 2.] Sonnette / Des Dolmetschens an die Schöne.

Wolan auff den befelh das du mich heissest schweigen
Vnnd wilst nit hören an die quale meiner flamm
Kom ich getretten auff in eines andern nahm
Dir vnder seiner larv mein eigen lieb zu zeigen.

Glaub; alle seine wort die seien ja mein aigen
Vnnd alle seine werkh die brechen mir die baan
Sie ruffen dich o schön der allerschönsten an
Dein so verstoktes Herz doch gegen mir zu naigen
Finden wirstu hierin Don Roderigo schmorz
Wie ihn das Vnglüekh sehr in seiner liebe plaget
Die wunde so durtringt [so] Chimena edeles Herz
Was treue lieb sei wort dir vnder augen saget
O allerschönste schön halt es für keinen scherz
Was vnder frembdem nahm dir meine liebe klaget.

Bl. 3 ist leer gelassen, Bl. 4 f. enthält eine Uebersetzung von Corneilles „Vorrede an die Frau von Combalet“, Bl. 6 u. 7 sind gleichfalls leer. Dann folgt die Uebersetzung der Tragödikomödie, aus der ich einige Proben mitteilen will.

Des ersten Auffzugs erster Eintritt Elvire. Der Grave von Gormas.

Elvire.

Vnder so vilen Bursch dio voll der Liobes Brunst
Vmb eurer tochter Hand zielen auff[1]) meine gunst
Don Roderic Don Sanch beyd in die Wett erzeigen
Die flam so dero schön macht immer höher steigen
Nit das Chimena sich an ihre seuffzer kehr'
Noch durch reizende[2]) Blikh ihre begierden mehr'
Sondern sie halt dio Wag gleich zwischen allen beiden
Spricht weder ab noch zu[3]) sie hoffen lust und leiden
Keinen blikt sie zu wol keinen zu vbel an
Vnnd stelt . . .[4]) Eurer Wahl ihren künfftigen Man.

Der Graff.

Sie thut was ihr gebürt beide sain ihres gleichen
Ihr adel tugend gmüt an ihre würden reichen
Jung aber doch das man aus ihren augen list
Der Ahnen hohen muth so drein gegraben ist
Don Roderic voraus lest keine ader blikhen
Die sich nit volles lauff zu dapferkeit thu schikken
Vnnd komt Von einem Haus welches das glükh erkorn
Das ihm die Lorbeerkronz sein erblich angeborn etc.

Der Uebersetzer hält sich natürlich an die ursprüngliche Fassung der ersten Scene, an deren Stelle erst 1660 eine neue gesetzt wurde. Die Anfangsworte lauten in dieser ursprünglichen Fassung:

[1]) über *begrüssen.*
[2]) über *geneigte.*
[3]) über *sagt weder ja noch nein.*
[4]) unleserlich; über *setzt in.*

Entre tous ces amants dont la jeune ferveur
Adore votre fille et brigue ma faveur,
Don Rodrigue et Don Sanche a l'envi font paroître
Le beau feu qu'en leur coeurs ses beautés on fait naître.
Ce n'est pas que Chimène écoute leurs soupirs,
Ou d'un regard propice anime leurs désirs:
Au contraire, pour tous dedans l'indifférence
Elle n'ôte à pas un ni donne d'espérance,
Et sans les voir d'un oeil trop sévère ou trop doux,
C'est de votre seul choix qu'elle attend un époux.

Die Stichomythie in Act I Sc. 3 ist folgendermassen übersetzt:

Der Graff:
Das was ich hab verdient das habt ihr mir entführt.

Don Diego:
Der es vor euch erhielt dem hatt es mehr gehürt.

Der Graff:
Der ander solte dem der es volführet weichen.

Don Diego:
Hindangesezet sein ist nit ein gutes Zeichen.

Der Graff:
Ihr als ein alter fuchs bei hoff habt es durch list.

Don Diego:
Die redligkeit allein auff meiner seiten ist.

Der Graff:
Mit glimpf der könig thut die Ehre euren Jahren.

Don Diego:
Viel mehr der Dapferkeit in meinen grawen Haaren.

Der Graff:
Die Ehr der Dapferkeit niemand als mir gebürt.

Don Diego:
Der hatt sie nit verdient der abgewiesen wird.

Der Graff:
Hab ich sie nit verdient? Ich

Don Diego:
Ihr

Der Graff:
Dein frevles Waschen
Vermessner alter tropf bezahlet diese Faschen.

Don Diego:
Nim mir das leben auch nach diesen hohen spot,
Der keinem meines blut hat je gemachet noth.

Zum Schluss noch ein Beispiel, wie sich der Uebersetzer mit den lyrischen Stellen abfindet:

Des ersten aufzugs sibender eintritt.
Don Roderic allein.

Mitten durchdrungen ist mein Herz
Von einer tödtlichen nit vorgesehnen wunden
Zu rach der gerechten Sach ich armer bin erfunden
Vnseligs gegenbild des vnbillichen Schmerz,
Ich stehe wie ein stein, mein gmüt wolt gern den streichen
Die mich ja tödten weichen.
So nah am Zwekh in lieb vernügt [sic] zu sein
O Gott! mein noth erkenne
Mein Vater ist geschmacht: das nit allein
Die schmach hat thau der Vatter der Chimene[1]).

Krakau.

[1]) Erst, nachdem diese Mitteilung der Druckerei übergeben war, habe ich erfahren, dass J. Bolte die ganze Handschrift in Sauers Bibliothek deutscher Uebersetzungen herauszugeben beabsichtigt. Alsdann werden wir wol eine ausführliche Würdigung dieses merkwürdigen Denkmals erhalten, vielleicht auch nähere Mitteilungen über den Verfasser, dessen bayrisch-österreichischer Ursprung sich schon aus Stil und Sprache deutlich ergiebt.

Ein geistliches Gutachten gegen Komödien von 1582.

Von

Max Koch.

Im 28. Bande der „Schlesischen Provinzialblätter" (Novemberheft 1798) sind in dem Aufsatze „Beyträge zur Geschichte des Theaters in Breslau" zwei geistliche Gutachten über geplaute Aufführungen von Schauspielen erwähnt. Das erstere von 1580 betrifft Adam Puschmanns „Comedia von dem Patriarchen Jakob, Josef und seinen Brüdern" (Gottscheds „Nötiger Vorrat" 1, 127) und ist von Edmund Götze in seiner trefflichen Monographie über Puschmann im 53. Bande des „Neuen Lausitzischen Magazins" schon 1877 verwertet worden. Ein weiteres Gutachten von 1582 betrifft eingereichte Komödien des Leinwandtreissers Hans Kurtz. Dieser Kurtz ist auch neuerdings (1898) in M. Schlesingers „Geschichte des Breslauer Theaters" I, 4 genannt worden, und Schlesingers Behauptung, Kurtz sei durch Puschmanns Beispiel veranlasst worden, ist zweifellos zutreffend. Sein Name kommt indessen in keiner der von Götze beschriebenen Meistersängerhandschriften vor und weder Gottsched und die Schlesischen Provinzialblätter noch neuere Arbeiten über die Meistersinger und das Drama des 16. Jahrhunderts nennen den Namen des Leinwandreissers, den auch Kahlert in seine Uebersicht von „Schlesiens Anteil an deutscher Poesie" nicht aufgenommen hat. Von seinen Arbeiten war weder auf der Breslauer Stadt- noch Universitätsbibliothek eine Spur aufzufinden. Dagegen hat sich im Schlesischen Provinzialarchiv (Rep. I, 7, No. 24) unter den Berichten der evangelischen Pfarrämter an den Rat aus den Jahren 1579—1586 das Gutachten über Kurtz' ungenannte Komödien erhalten. Dem stets hilfsbereiten Leiter des Archivs Herrn Geheimrat Professor Dr. Grünhagen habe ich für die Auffindung des Aktenstückes und die Erlaubnis zu seiner Veröffent-

lichung zu danken. Soviel Aktenstücke über das unfreundliche Verhältnis von Theater und Kirche die Theatergeschichte auch bereits aufzuweisen hat, so dürfte doch der wortgetreue Abdruck des vorliegenden Gutachten nicht unerwünscht sein. Der geistliche Zensor führt uns in seiner Umständlichkeit und lebhaften Anschaulichkeit unmittelbar in die Verhältnisse hinein. Die Unterscheidung zwischen den von Handwerkern (Meistersängern) gepflegten Aufführungen, die als schädlich zu unterdrücken seien, und den in Schutz genommenen Schuldramen ist dabei litterargeschichtlich besonders beachtenswert. Der Pfarrer von St. Elisabeth vertritt hierin nur eine damals überall wirksame Tendenz, die dazu beitragen musste, die Anfänge eines deutschen Volksdramas, wie Hans Sachs sie seinen Schülern zur Pflege vererbt hatte, zu Gunsten der Gelehrtendichtung zu unterdrücken. Das Gutachten selbst lautet:

Bericht des Pfarrampts an den
Erbarn Radt Hans Kurtzen
des Leimetreissers vber-
gebene Comoedien
betreffend.

Gestrenge Edle Ehrntueste vnd vnsere grosgönstige Herrn, Nach wünschung eines glücksäligen vnd frewdenreichen newen Jares. sampt Erbiettung vnsers gebets vnd willigen Diensts, können wir E. G. H. nicht vorhalten, das wir auf derselben gönstiges begeren des Hansen Kurtzen Leimetreissers alhie präsentirete Comoedien vbersehen, daraus wir dann dieses vnser trewes einfeltiges vnd doch Christliches bedencken Herwiederumb E. G. H. zustellen, mit dienstlicher bitt, solches von vns mit gönstigen hertzen an zu nehmen, doch derer gestalt, das wir mit diesem E. G. H. nichts vorgeschrieben wollen haben, sondern viel mehr zu fernerem vnd säligen Nachdencken vrsache zeigen.

Wir können vns, Grosgönstige Herren, wol erinnern, aus was Vrsachen vor wenig Jaren, E. G. H. bey den Schulen vnd sönsten vnter den bezechten leutten bey gemeiner Stadt, ettliches Comoedien Spiel erlaubet haben zu agieren. Es hat sich aber in folgender Zeit bey den Actionibus der Comoedien vielfaltiger ärgerlicher vnrat befunden, Als das

Erstlich die Handtwergks leuttlein, das wenige was inen im text auff E. G. H. anordnungk beim Ministerio corrigieret ist worden (so wieder Zucht vnd gutte sitten gelauttet hat) alles geendert vnd hindan gesetzt, auch mit argen schendlichen reimen vnd sprichwörtern gemehret, die züchtigen Ohren vnd Hertzen, so inen zugehöret haben vbel ver-

giefftet vnd verführet, dis haben ettlich vnsers mittels bey samlung gutter leutt, mit schmertzen selber angehöret, vnd gebürlicher weise darwider geredet: die Actores aber der Comoedien sind in ihrem sinn verblieben.

Zum Andern haben E. G. H. durch Zulassungk dieser Vbung die Jungen Leutte vermeinet vom vbrigen Zechen vnd trincken abe zu leitten. Man kan aber beweysen, das die Actores der Comoedien sich haben als die Bestien betruncken vnd inen also selber an Seel vnd leib schaden zu gefüget.

Zum dritten haben E. G. H. ieder Zeit mit ernst verboten, aus den Schulen vnsere Scholasticos zu solchen spielen zu gebrauchen: Vber vnd wider dis Verbott aber ist keine Comoedien gespielet, darzu nicht schüller gezogen sindt worden. Vnd alle dieselben haben hernachmalen die Schulen aus mutwillen verlassen. das viel feiner Jünglinge, so dadurch vom Studieren sind abgehalten worden, heutte darüber leid tragen vnd klagen.

Zum Vierden ist dar zu thuen, das die Actores der Comedien in Heusern zu gegrieffen, etliche elen Seidene borten dem wirt vnd wirtin, bey denen sie gespielet, mit bösem gewissen entwendet haben. Sind endtlich über dem diebstal ergrieffen vnd zu Schanden gesetzt worden.

Zum fünften haben wir nicht one sondere schmertzen gelesen, das in dieser Gegenwertigen Comoedien (so one alle ordnung vnd fleis zusammen geschmidet ist) des heiligen Ministerij so schimpflich gedacht wird. Vnd wagen beysorgt, Es habe der Actor so die Comoedien präsentieret, ein gefallen an schendung der diener Göttlichs worts. Vnd ob er sichs wolts entschuldigen, das der weltleute Spöttliche reden von den leerern Göttlichs worts hiemit erkläret vnd gerüget werden, ist dies vnser Antwort drauf, das man die itzige Jugend nicht darf die pfaffen schenden lernen, sie können es one dies wol.

Zum Sechsten das der Actor vermeinet, es diene diese Action vnd getichte Zur Vermanungk Zur Bussen, dis kan heylsam vnd nutzbarlich beim Vollsauffen vnd Collationen nicht verrichtet werden. So hat man one dis Busspredigten genug. Ob schon die Leimetreisser mit irem anhange diese nicht Zur vnzeit, auch one allen ordentlichen beruf, vnd mit Spott Göttlichs Namens ausbreitten. Es heist: du solst den Namen deines Gottis nicht vnnützlich führen.

Zum Siebenden ist offenbar, das die Comoedien von iren Actoribus durch die gantze nacht, oder in den grössern tayl derselben vnd bey eines iedern bekandten, so zur Comoedien gehöret, agieret werden. Vnd geschicht dieses von inen vnter dem titel eines newen vnd gefärlichen

Aucupij mit Gottis wort zu schertzen vnd vnter diesem schein gelt zu erwerben. Die andern ärgerlichen ding, so aus dieser vnordnung folgen, stellen wir dismals ein, vnd versehen vns zu E. G. H. als zu den Liebhabern Göttlicher Ehren Sie werden diese leichtfertigkeit an Gott vnd seinem wort, vnter den vnsern aus zu vben nicht verstatten. Mit den Comoedien, so man an den Schulen gebraucht, hat es eins anders vnd bessers gelegenheit. Befehlen aber hiemit E. G. H. in den schutz Göttlicher gnaden an Seel vnd leib. Geben aufm pfarrhofe zu S. Elisabeth den Eilften Januarij des 1582 Jares

E. G. H.

dienstwilligs

Pfarrherren Prediger vnd Kirchen diener der kirchen zu S. Elisabeth vnd Marien Magdalenen.

Breslau.

/

Vermischtes.

Tadeusz Kościuszko in der deutschen Litteratur.

Von

Robert F. Arnold.

Hätte nicht mein vorjähriges Buch obigen Titels im vorangehenden Bande dieser Zeitschrift (XII, 491 ff.) eine so belehrende, anziehende und im Verhältnis zu seinem geringen Umfange eingehende Beurteilung erfahren, ich würde es nicht wagen, mich hier auf mich selbst zu beziehen. Nun aber bei den Lesern dieser Zeitschrift der Inhalt der erwähnten Studie als bekannt vorausgesetzt werden darf, möchte ich die dort begonnene Stoffsammlung, der einmal getroffenen Einteilung folgend, in bibliographischer Kürze ergänzen und, wie ich glaube, zugleich abschliessen. In meiner „Geschichte der deutschen Polenlitteratur“, deren 1. Band (Die Neuzeit bis 1800) sich dem Abschlusse nähert, bietet sich keine Gelegenheit, eine vereinzelte, sei's auch die grösste Gestalt der neuern Geschichte Polens auf ihrer Wanderung durch unser Schrifttum zu verfolgen; da indess solche Zusammenstellungen stoffgeschichtlich und vielleicht auch sonst Teilnahme verdienen, mögen die nachstehenden Aufzeichnungen jenem Prodromus zu möglichster Vollständigkeit verhelfen.

S. 15 f. des „T. Kościuszko“ wird aus der periodischen Litteratur der Jahre 1794 ff. erwiesen, dass die damalige öffentliche Meinung in Deutschland dem unglücklichen Diktator Polens überwiegend günstig war: vgl. dazu ferner die Politischen Annalen des hochkonservativen Christoph Girtanner (1760—1800) Bd. 6 (1794): 315 und in Bd. 7 (ebenfalls 1794) das Titelkupfer; auf der Gegenseite des Radikalen Andreas Georg Friedrich Rebmann (1768—1824) Neues Graues Un-

geheuer 2² (1796): 13 und seinen Obskuranten-Almanach auf 1798 S. XII. Zur Charakteristik der Stellung, welche das Wiener Publikum zur 1794er Insurrektion Kościuszkos einnahm, habe ich aus spärlichen Quellen einiges in der Monatsschrift „Alt-Wien“, Bd. 7, Heft 4 mitgeteilt. Eine preussische Stimme, ebenfalls voll Sympathie: Julius von Voss, „Anleitung zu einer sublimen Kriegskunst etc.“ 1808 S. 302, 323, 325.

Nachlese zur Lyrik des XVIII. Jahrhunderts: 1794 f. Zacharias Werner (Sämmtl. Werke 1:61 „Schlachtgesang der Polen unter Kosziusko“, zugleich die wol älteste deutsche Bearbeitung der Kościuszko-Polonaise, vgl. S. 37 meiner Studie; 1:67 „Fragment“); 1795 „Gespräch über die letzte Teilung von Polen“ (Ditfurth, die historischen Volkslieder von 1673 bis 1812, S. 174); 1797 Aloys Wilhelm Schreibers (1763—1841) deutsche Uebersetzung einer französischen Uebertragung eines polnischen Gedichts in „Reise meines Vetters auf seinem Zimmer“, S. 166) und aus demselben Jahre 2 anonyme Gedichte „Finis Poloniae“ und „Letzte Hoffnung. An die Pohlen“ in Rebmanns „Geissel“ 7:109 f.

Aus der Exilszeit Kościuszkos 1796 bis 1817 wären nachzutragen: 1800 Julius Gustav Meissners (1753—1807, nicht mit dem fruchtbaren Prager Novellisten zu verwechseln) „Lebensgemälde aus denkwürdiger Zeit“ (Bd. 2 enthält Kościuszkos Geschichte, vielleicht überhaupt den ersten Versuch einer Biographie des grossen Besiegten); 1816 „Handzeichnungen aus dem Kreise des höheren gesellschaftlichen und politischen Lebens. Neue Auflage.“ (S. 69 ff. in der Erzählung „Die Fürsten Panynsky“ [Poniński] mehrfache Erwähnung Kościuszkos und der Schlacht von Maciejowice). Aus dem Zeitraume vom Tode des Ex-Diktators bis zum Ausbruch der zweiten polnischen Revolution, welche Kościuszko zu erneuter und grösserer Beliebtheit in Deutschland verhilft, also von 1817 bis 1830 kommt zu dem bereits Gesammelten hinzu: 1819 Christian von Buri: „Kościuskos Gebet“ in dem Kommersbuch „Freye Stimmen frischer Jugend“ S. 81 (Adolf Ludwig Follen druckt dasselbe Gedicht, nur ganz leicht verändert, mit der Ueberschrift „Scharnhorsts letztes Gebet“ in den „Harfengrüssen“ 1823 S. 127 als eigene Schöpfung ab!); 1820 Friedrich Kind: „Kosciuszkos Pferd“ in „Gedichte“ ² 5:233, 342.

Ergänzungen zur Kościuszko-Lyrik seit 1830: Franz Dingelstedt: „Kosciusko und Skrcyneki (sic) auf den Trümmern von Warschau“ in einer hs. Sammlung seiner Jugendgedichte ex 1834; vgl. Rodenberg. Frz. Dingelstedt 1:38; Ludwig Gründer: „Der letzte Schlossherr von Wilkowo“ in „Schlesischer Musenalmanach für das Jahr 1864“; Friedrich Hebbel (Deutsches Museum 1853 Nr. 32 = Werke 8:187); Karl von

Holtei: „Der letzte Pole" (Chamisso-Schwabscher Musenalmanach f. 1833 S. 90 = Gedichte[5] S. 55); Gustav Kaczkowski (geb. 1865), vgl G. Kohn, Polska w świetle niemieckiej poezji 1:111; Karl Arnold Schloenbach (1817—1866): „Dem weissen Adler", vermutlich in „Geschichte, Gegenwart, Gemüt" 1847. — Auch die geringe Zahl dramatischer Dichtungen, in denen unser Held auftritt, kann vermehrt werden: Heinrich Bech: „Stanislaw der Polenkönig", Trauerspiel in 5 Aufzügen, im Jahre 1861 gedruckt, wol kaum jemals dargestellt. Ueber Holteis berühmtes Singspiel „Der alte Feldherr" (1825) habe ich in „Forschungen zur neueren Litteraturgeschichte, Festgabe für Richard Heinzel" S. 465 bis 491 („Holtei und der deutsche Polenkultus") sehr eingehend gehandelt; ich kann jetzt noch beifügen, dass die dem „Alten Feldherrn" zugrundeliegende Anekdote bereits 1821 einer zweiaktigen polnischen Volksoper des Journalisten und dram. Dichters Konstanty Majeranowski (1790—1851) Stoff gab: „Kościuszko nad Sekwaną" (= K. an der Seine; mit Musik von F. S. Dutkiewicz). Die unmittelbare Quelle Majeranowskis, der 1820 Kościuszkos Jugendliebe dramatisiert hatte, ist vielleicht in Marc Antoine Julliens „Notices biographiques sur Th. Kościuszko" (1819) zu suchen. — Dass das Polenstück „Der alte Student" (1828) des Freiherrn Gotthilf August von Maltiz (1794—1837), dessen S. 474 der Heinzel-Festschrift in anderem Zusammenhang gedacht wird, mehrfach deutlich Holteischen Einfluss verrät, mag hier ebenfalls Erwähnung finden. Zu der S. 489 der „Forschungen" dargestellten reichen Nachkommenschaft des Liedes „Denkst Du daran, mein tapferer Lagienka" sei ein Nestroysches Quodlibet in „Der Affe und der Bräutigam" (Gesammelte Werke 5:113; auch Neueste Sammlung komischer Theatergesänge, Wien, Diabelli, Nr. 313) notiert; bei einem zu Gunsten der flüchtigen Polen 1831 veranstalteten Leipziger Gewandhauskonzert erschien „Denkst Du daran" im Programm (Glasenapp, Das Leben Richard Wagner[3] 1:142).

Heinrich Laube hat dem jungen Polenschwärmer Richard Wagner (Glasenapp[3] 1:138, 141f.) Ende 1832 in Leipzig einen Operntext „Kościuszko" angeboten, der allerdings nie weiter als bis in die Mitte des 1. Aktes, zum Reichstag von Krakau (doch wol Warschau? Verwechslung mit Schillers [von Laube fortgesetztem] Demetrius!) gedieh (Glasenapp[3] 1: 159f., 161, 164; Wagner 4:312; Laube, Ges. Schriften 1:386; vgl. auch Glasenapps Wagner-Encyklopädie 2:89); Wagner indes verhielt sich ablehnend, offenbar in festbegründeter Abneigung gegen Libretti von fremder Hand. Vgl. auch Wagners Mitteilungen über

dieses Kościuszko-Projekt an Jan v. Bołoz Antoniewicz (Słowo Polskie 29. März 1898). In losem Zusammenhange mit solchen Plänen dürfte die 1836 in Berlin komponierte, im selben Jahre in Königsberg aufgeführte Ouverture „Polonia“ stehen, deren Partitur-Manuskript sich gegenwärtig im Archiv von Wahnfried befindet. Durch Erwägung dieser Tatsachen (gerne danke ich hier Houston Stewart Chamberlain und Max Koch für freundliche Führung) wird meine S. 491 der Heinzel-Festschrift ausgesprochene Annahme einer Ueberlieferung Holtei-Wagner hinfällig oder bedarf wenigstens der Einschiebung Laubes als Bindegliedes zwischen dem „Alten Feldherrn“ Holteis einerseits, R. Wagners geplanter Polenoper und vollendeter Polen-Ouverture andererseits.

Wie S. 42 meiner Studie füge ich (auch hier wieder ohne jeden Anspruch auf Vollständigkeit) die Titel einiger nichtdeutscher Poetisierungen des Kościuszko-Stoffes bei:

Französisch: 1830. 84e anniversaire de la naissance de Thadé Kosciuszko. (Darin ein Gedicht Marc Antoine Julliens, des Verfassers der oberwähnten kl. Biographie).

1831. Jul. Paillet de Plombières: L'ombre de Kosciuszko.

1843. Auguste Barbier: Rimes héroiques. (Darin ein Sonett „Kosciuszko“ = Satires et chants 1869, S. 412).

1863. Edm. Bizonnet: Le songe de Kościuszko ou l'agonie d'un grand peuple.

1863. Joach. Ferrau: Kosciuszko ou la Pologne, drame en trois actes.

Englisch: 1803. Miss Jane Porter: Thaddeus of Warsaw. (rep. 1852, 1868). (Kościuszko ist in dem wenig bedeutenden Roman nicht der Titelheld, tritt indes wiederholt auf.)

1880. Algernon Charles Swinburne: Walter Savage Landor (stanza 20).

Zum Ausgangspunkte dieser anspruchslosen Beiträge, zur Anzeige meiner Kościuszko-Schrift in diesen Blättern durch Herrn Professor Jakob Caro rückkehrend, muss ich dem verehrten Referenten gegenüber es mir versagen, meinen Standpunkt bei Betrachtung der polnischen Geschichte des Vorjahrhunderts nochmals zu rechtfertigen. In solchen Fragen, wo ein völlig überzeugender Beweis, eine Demonstration durch a + b ausgeschlossen ist, steht eben Ansicht gegen Ansicht, und ich bin mir wolbewusst, wie leicht hier die meinige, an der ich dennoch festzuhalten gedenke, gegen die des gerade auf diesem Gebiete längst bewährten Gelehrten in die Wagschale fällt. Nur in einem Punkte kann

ich eine Caro offenbar nur durch Zufall entgangene Tatsache für mich anführen. Caro fragt, indem er mich anführt: „Hat wirklich ‚die polnische Nation Anerkennung und litterarische Ehren in unermüdeter Liebe nun ein Jahrhundert hindurch verschwenderisch auf Kościuszko gehäuft?'" und fährt fort: „Mich dünkt, dass dies doch nur mit starker Reserve behauptet werden kann. Jedenfalls hat weder die Liebe noch die Verschwendung zu einer irgendwie präsentablen Biographie zugereicht. Noch heute müssen wir ebenso, wie die Polen, uns mit der deutschen Biographie des Schweizers Falkenstein behelfen, deren Beschaffenheit niemand richtiger charakterisiert hat, als eben Herr Arnold selbst." Um Caros Zweifel an der andauernden Volkstümlichkeit des Helden von Racławice zu zerstreuen, genügte wol ein Blick in die ihm ja selbstverständlich länger als mir selbst vertraute grosse „Bibliografia polska" Estreichers oder in den „Skorowidz" des „Przewodnik bibliograficzny" Wisłockis, ja ein Gang durch die Strassen Krakaus, der einzigen grösseren Stadt reinpolnischen Gepräges. Und sicherlich fällt es heute keinem Polen ein, nach der schlechten alten Falkensteinschen Kościuszko-Biographie (1827², 1834; polnisch 1827, 1830, 1831) zu greifen, da ihm statt ihrer die Werke L. Chodźkos (1837 französisch, 1840 polnisch), Lucyan Siemieńskis 1866, General Paszkowskis 1872, Zychlińskis 1876, vor allem aber die grundgelehrte Arbeit (Tadeusz) K.(orzons) „Kościuszko, biografia z dokumentów wysnuta". Krakau 1894. (= Album muzeum narodowego w Rapperswyln, Tom. IV), also populäre oder wissenschaftliche Biographien nach Auswahl zu Gebote stehen.

Wien.

Wielands „Oberon" und der griechische Roman des Achilles Tatius.

Von

Charles J. Goodwin.

(Uebersetzt von Hermann Jantzen.)

In der letzten Nummer von Schlegels Athenäum für 1799 wurden in einer boshaften Spötterei Wielands litterarische Gläubiger aufgefordert zu erscheinen und ihr ausgeborgtes Eigentum für sich in Anspruch zu nehmen. „Nachdem über die Poesie des Hofrath und Comes Palatinus Caesareus Wieland in Weimar, auf Ansuchen der Herren Lucian, Fiel-

ding, Sterne, Bayle, Voltaire, Crebillon, Hamilton und vieler andern Autoren Concursus Creditorum eröffnet, auch in der Masse mehreres verdächtige und dem Anschein nach dem Horatius, Ariosto, Cervantes und Shakespeare zustehendes Eigentum sich vorgefunden; also wird jeder, der ähnliche Ansprüche titulo legitimo machen kann, hiedurch vorgeladen, sich binnen Sächsischer Frist zu melden, hernachmals aber zu schweigen.“ So lautete die berüchtigte Citatio Edictalis.

In solcher Art und Weise verfährt natürlich keine parteilose Kritik, wenn sie die Entlehnungen eines Schriftstellers aufdeckt — wenigstens bei einem, der viel Eigenes zu dem, was er von anderen entnommen, hinzugefügt hat. Der Angriff der Schlegel auf Wieland war um so ungerechter in seiner Schärfe, als der Dichter gewöhnlich sehr freimütig die Quellen angegeben hatte, aus denen er schöpfte. Er war in der Tat ein gewaltiger Borger; und bei seinem Wissen, das so gut mit den Schätzen der alten und neuen Litteratur vertraut war, bei seiner so leichten und gefälligen Anpassungsfähigkeit, würde es ihm selbst schwer geworden sein, ohne einen laufenden Kommentar zu seinem Text den Ursprung jeder Beeinflussung nachzuweisen. Diese Arbeit bleibt gewöhnlich späteren Kritikern vorbehalten: und die Kritik hat auch in Wielands Fall selbstverständlich auf die Schlussaufforderung der Schlegel nicht gehört, „hernachmals zu schweigen“.

Bei dem Nachweis, für den dieser Aufsatz bestimmt ist, kommt ein so unbekannter klassischer Schriftsteller in Betracht, dass die Aehnlichkeit, obwohl sie schlagend ist, doch immer, wie es scheint, der Beachtung entgangen ist. In seiner Vorbemerkung zum „Oberon“ erwähnt Wieland als die drei Hauptquellen seiner Geschichte den französischen Roman „Huon de Bordeaux“, Shakespeares „Midsummer-Night's Dream“ und Chaucers „Merchant's Tale“ (die er indessen, wie es scheint, nur in der Gestalt von Popes „January and May“ gekannt hat). Der französische Roman, der zu dem Sagenkreise Karls des Grossen gehört, war in der „Bibliothèque universelle des Romans“ des Marquis de Paulmy [1]) 1778 veröffentlicht und lieferte ihm natürlich den grössten Teil des Stoffes für seinen „Oberon“, der in demselben Jahre begonnen und in seiner ersten Gestalt im Jahre 1780 vollendet wurde. Im „Oberon“ ist die französische Geschichte sehr verändert, ein grosser Teil ist weggelassen, und ein grosser Teil ist auch hinzugefügt. Der Vergleich zwischen beiden wurde im einzelnen gezogen von Düntzer (Wielands

[1]) Ueber seine Tätigkeit spricht auch Paul Wespy auf S. 8 seiner Dissertation „Der Graf Tressan“ Leipzig 1888.

Oberon erläutert. Zweite Auflage. Leipzig 1880) und von Max Koch (Das Quellenverhältnis von Wielands Oberon. Marburg 1880). Aus Gründen, die sich später ergeben werden, braucht die französische Form der Geschichte hier nicht betrachtet zu werden.

Man hat guten Grund zu glauben, dass Wieland, abgesehen von den erwähnten Quellen, auch reichlich aus dem griechischen Roman „Clitophon und Leucippe“ des Achilles Tatius geschöpft hat. Achilles ist ein Grieche, der, wie man nach inneren Wahrscheinlichkeitsgründen annimmt, wohl in der zweiten Hälfte des fünften nachchristlichen Jahrhunderts gelebt hat. Er schrieb eine der besten Proben des griechischen Liebes- und Abenteuerromans — jener späten und schwächlichen Blüte einer schwindenden hellenischen Kultur. Die Ueberlieferung berichtet, dass er das Christentum annahm und in seinem späteren Leben Bischof wurde. Wie dem auch sein mag, sein Werk atmet durchaus heidnischen Geist und blickt zurück auf die griechische klassische Welt. Es hat die Fehler aller uns erhaltenen Romane, die aus jener gekünstelten und eigentümlichen Kultur hervorgingen, welche man unter dem Namen der „zweiten Sophistik“ kennt. Aber trotz seiner Mängel wurde es im Mittelalter viel gelesen und bewundert und übte neben andern seiner Art einen starken Einfluss auf die romantische Litteratur des Abendlandes [1]).

Um das Verhältnis der beiden Werke zu einander festzustellen, wird hier eine kurze Gegenüberstellung der betreffenden Abschnitte des „Oberon“ und von „Clitophon und Leucippe“ nötig sein.

I. Der junge, edle und jungfräuliche Ritter Hüon erhält von Karl dem Grossen, dessen Feindschaft er sich zugezogen, den scheinbar hoffnungslosen Auftrag, in den Palast des Kalifen zu Bagdad (oder Babylon, wie die Stadt unterschiedslos genannt wird) einzudringen, dessen Ehrengast den Kopf abzuschlagen, des Kalifen Tochter dreimal als seine Braut zu küssen und als freundschaftliches Geschenk vier Backzähne des Kalifen und eine Handvoll seiner Barthaare in Empfang zu nehmen. Nach einer langen Reise, auf der er sich einen treuen Begleiter, Scherasmin, gewinnt, den Schutz des Elfenkönigs Oberon geniesst und verschiedene Abenteuer besteht, erfüllt er erfolgreich seine Sendung. Rezia, des Kalifen Tochter, die durch seine Kühnheit von einer unwillkommenen Heirat befreit wird, begleitet ihn nach eigener Wahl als seine Braut. In Askalon schiffen sie sich nach Italien ein.

[1]) Das beste Werk über den griechischen Roman ist Erwin Rohdes Buch: Der griechische Roman und seine Vorläufer. Leipzig 1876; vgl. aber auch Heinrich Körting, Geschichte des französischen Romans im 17. Jahrhundert. Leipzig 1885 S. 22f.

Aber Oberon hat den Liebenden eine Probezeit der Treue und Keuschheit auferlegt, bis sie in Rom in aller Form verheiratet wären. Die letztere Bedingung können sie aber nicht lange halten, und sobald sie verletzt ist, erhebt sich ein furchtbarer Sturm. Hüon wird, wie einst Jonas, über Bord gestürzt und Rezia, die jetzt als Christin getauft ist und den Namen Amanda erhalten hat, folgt ihm. Arm in Arm erreichen sie die Küste einer einsamen Insel, wo sie nach Wochen der Entbehrung und des Leidens einen Gartenplatz entdecken, der nur von einem alten Eremiten bewohnt wird. Die drei leben hier glücklich mit einem Kinde, das zur gehörigen Zeit geboren wurde, bis zum Tode des Einsiedlers, und die Liebenden halten treu das neue Keuschheitsgelübde, welches der Eremit Hüon abgenommen hat. Bald nachher wird Rezia von Seeräubern gefangen und weggeführt, während Hüon, an einen Baum gefesselt, dem Tode überlassen wird. Doch Oberon erbarmt sich seiner und versetzt ihn nach Tunis, wo Rezia, Scherasmin und Fatme, Rezias Dienerin, schon getrennt von einander angelangt sind.

Rezia war wegen ihrer ausnehmenden Schönheit ehrenvoll von dem Sultan Almansor aufgenommen und in Prachtgemächern seines Palastes beherbergt worden. Hüon andrerseits verdingt sich unter dem Sklavennamen Hassan als Gärtner, wie es Scherasmin schon vorher getan hat. Sie und Fatme sinnen auf Rezias Entführung, und Hüon sendet ihr einen Strauss bedeutsamer Blumen mit dem Monogramm A. H., welches Amanda und Hüon bedeuten sollte. Allein diese Buchstaben passen ebensogut auf Hassan und Almansaris, des Sultans Lieblingsgattin. Sie ist bereits mit orientalischer Leidenschaft in den hübschen Gärtner verliebt, und durch ein Missverständnis gerät der Strauss in ihre Hände. Ihrer Aufforderung zu einer nächtlichen Zusammenkunft wird entsprochen, und Hüon, der erwartete, seine ersehnte Rezia zu treffen, findet nur Almansaris, welche vergebens die lockendsten Schmeicheleien an ihn verschwendet. Seine Tugend ist jetzt hart wie Stahl. Rezia verhält sich in gleicher Weise den leidenschaftlichen Annäherungsversuchen des Sultans gegenüber ablehnend.

Trotz der unbegreiflichen Zurückweisung bei ihrem ersten Angriff sinnt sie doch mutig auf einen zweiten. Sie bestellt unter dem Vorwande einer Ausschmückung den hübschen Gärtner in ein Gemach, wo sie sich ihm wiederum darbietet und ihre Reize unter der dünnen Gaze mehr enthüllt als verbirgt. Hüon zeigt die Tugend eines Josef, aber er findet auch das Schicksal Josefs bei der verschmähten Frau. Denn der Sultan erscheint in nicht gerade guter Laune, nachdem er eben von

Rezia abgewiesen ist, und auf seines Weibes Anklage lässt er Hüon ins Gefängnis werfen, um ihn am nächsten Morgen am Pfahle verbrennen zu lassen. Almansaris besucht ihn im Kerker und bietet ihm eine letzte Gelegenheit, sich ihr selbst und der Freiheit in die Arme zu werfen. Er aber zieht sein Schicksal am Brandpfahle vor, und sie verlässt ihn voll Grimm. Rezia erfährt jetzt von der Nähe ihres Geliebten, bittet für sein Leben und erhält die Aufforderung, es durch ihre Unterwerfung unter die Wünsche des Sultans zu retten. Nicht um diesen Preis, antwortet sie, aber — sie kann mit ihm sterben. Rücken an Rücken werden sie an den Pfahl gebunden, und Sklaven zünden den Scheiterhaufen an. In diesem Augenblick wird ein furchtbarer Donnerschlag gehört. Durch Oberons Dazwischentreten wird das Feuer gelöscht und die Bande werden gelöst. Der Sultan und die Sultanin bemühen sich eiligst, die Gegenstände ihrer beiderseitigen Neigung zu retten, aber die vier treuen Genossen entkommen und werden in Oberons Wagen entführt. Der Elfenkönig ist durch die reichen Proben der Treue und Keuschheit versöhnt worden, die sie seit ihrem ersten Falle abgelegt haben. Ihr Kind wird ihnen von Titania, die es noch vor der Zeit des Unglücks in ihre Obhut genommen hatte, wiedergegeben. Ein glückliches Leben erwartet sie in ihrer Heimat.

II. In dem Roman des Achilles Tatius entfliehen die Liebenden Clitophon und Leucippe, weil für den Helden eine unliebsame Heirat beabsichtigt ist, und weil sie zusammen unter verdächtigen Umständen ertappt worden sind [1]. Sie sind nicht vermählt, sondern geloben Treue und Keuschheit bis zur Zeit ihrer Vereinigung. In Begleitung des Clinias, Clitophons Vetter, des Sklaven Satyrus und zweier anderer Diener schiffen sie sich zusammen nach Alexandria ein, erleiden aber in einem furchtbaren Sturme Schiffbruch und werden bei Pelusium ans Land geworfen. Kurze Zeit nachher werden sie von Seeräubern gefangen und getrennt, da Clitophon einer Truppe Soldaten in die Hände fällt. Clitophon sieht, wie jenseits einer unüberschreitbaren Schlucht Leucippe allem Anschein nach geopfert wird, aber wie es sich für eine Romanheldin gehört, erscheint sie im richtigen Augenblicke lebend und unversehrt wieder. Sie wird zwar mit Clitophon vereint, aber nur, um unmittelbar darnach von einem ruchlosen Bewunderer entführt zu werden, der sie, als er verfolgt wird, scheinbar vor Clitophons Augen ermordet und ihren Körper ins Meer wirft.

[1] Wie Hüon hat auch Clitophon einen bedeutsamen Traum, kurz bevor er die Schöne zum erstenmal sieht, in die er sich verliebt.

Ein halbes Jahr später trifft Clitophon seinen Vetter Clinias, den er seit dem Schiffbruch nicht mehr gesehen hat, und erfährt von ihm, dass Melite, eine reiche Witwe in Ephesus, wahnsinnig in ihn verliebt ist. Verzweifelt und gleichgiltig nimmt er sie und ihre Reichtümer an, kann es aber nicht über sich gewinnen, die Vermählung zu vollziehen, ehe sie das Meer durchquert haben, jenes Element, welches ihn von Leucippe geschieden. Die Schmeicheleien der Witwe unterwegs sind nicht imstande, seinen Entschluss zu erschüttern. In Ephesus wird Leucippe lebend, aber in Knechtschaft und Elend auf Melitens Landsitz wiedergefunden. Diesmal ist die Auferstehung eine doppelte. Thersandrus, Melitens ersten Gatte, den man lange Zeit tot glaubte, kehrt zurück, und in seiner Eifersucht schlägt er Clitophon und kerkert ihn ein, obwol dieser, nachdem er Leucippen wiedererkannt, ihr auf Melitens Kosten treu geblieben ist. Melite entdeckt seine Liebe zu Leucippe, flucht ihm in seinem Gefängnis und schliesst mit der Bitte um eine einzige Umarmung als Preis für seine Befreiung. Clitophon giebt endlich ihren Wünschen nach, und sie schmuggelt ihn dafür, nachdem sie ihn mit ihren eigenen Gewändern verkleidet, hinaus. Thersandrus indessen erkennt ihn, schleppt ihn fort ins Gefängnis und geht, um Leucippe eine Liebeserklärung zu machen; jedoch ohne Erfolg. Sie trotzt jeder Todesart und Folterqual, die sie bewegen sollen. Thersandrus aber lässt die Nachricht zu Clitophon gelangen, dass Melite sie ums Leben gebracht habe.

Clitophon klagt sich in Verzweiflung der Mitschuld an dem vermeintlichen Verbrechen an, Untersuchungen und gerichtliche Verwickelungen folgen, wobei der eifersüchtige und ungetreue Gatte schliesslich den kürzeren zieht. Leucippens Jungfräulichkeit wird durch ein Gottesurteil erwiesen, und die Liebenden, welche nach Hause zurückkehren, sind glücklich vereint. —

Eine Vergleichung der beiden Geschichten zeigt eine treffende Aehnlichkeit in vielen Punkten. Abgesehen von der losen Verbindung Karls des Grossen mit der Erzählung von Hüon und von der Rolle Oberons finden wir in beiden dieselben Hauptzüge. Zwei Liebende, verlobt aber nicht verheiratet, sind genötigt, eine lange See- und Landreise zu machen, eine grosse Menge von Gefahren und Abenteuern zu bestehen, ihre Treue durch die härtesten Proben zu beweisen und doch einander treu zu bleiben bis in den selbst ersehnten Tod hinein. Eines von den Liebenden ist in beiden Fällen mit einer unannehmbaren Person verlobt, in beiden ist eine Heirat mit Einwilligung der

Angehörigen nicht zu erhoffen, und sie fliehen zusammen. Sie beginnen ihre Reise zur See in Begleitung einiger ergebener Diener, und alles geht gut, bis ein Sturm das Schiff überrascht. Sie werden zusammen ans Land geworfen und von ihren Genossen geschieden. Hier beginnt ihre wirkliche Prüfungszeit. Sie werden von Räubern gefangen, in die Sklaverei geschleppt, von einander getrennt und müssen sich gegenseitig als tot beklagen. Sie werden jedoch an demselben Wohnort wieder zusammen gebracht, wo das eine Sklavendienste leistet, während das andere eine Ehren- und Günstlingsstellung einnimmt. Hier sind Lage und Ereignisse einander schlagend ähnlich. Die Heldin empfängt die leidenschaftlichen Bewerbungen ihres Herrn, während der Held zu derselben Zeit ganz ebenso verliebt von seiner Herrin bestürmt wird. Der Gatte entdeckt in beiden Fällen die Beziehungen seines Weibes zu dem Helden und lässt ihn voller Eifersucht ins Gefängnis werfen. Dort wird dieser von der verliebten Frau besucht, die trotz ihrer Wut über seine Liebe zu einer andern ihm doch ihre Hilfe zur Flucht anbietet, wenn er ihren Wünschen nachgeben will.

Clitophon giebt nach, während es Hüon nicht tut, und das bedingt eine leichte aber unterhaltende Verschiedenheit zwischen den beiden Geschichten. Das Hauptmotiv in beiden (wenigstens soweit die Liebesgeschichte im „Oberon“ in Betracht kommt) ist die Treue, und etwas nebenbei die Keuschheit. Die Keuschheit ist in beiden Fällen unvollständig. In der heidnischen Erzählung verletzt sie der Held allein, aber sehr entschuldbar, mit einer andern Frau als seiner Verlobten; in dem christlichen Roman verletzen sie beide Liebenden, aber gegenseitig. Das Urteil darüber, welches Vergehen weniger schuldvoll ist, mag der Entscheidung der Moralisten von Fach überlassen bleiben.

Auch einige Parallelen zu „Oberon“ aus andern noch erhaltenen griechischen Romanen können hinzugefügt werden. Am Ende von „Theagenes und Chariclea“ des Heliodorus z. B. sollen die Liebenden gerade der Sonne und dem Monde geopfert werden, als die Heldin vom Könige von Aegypten als dessen eigene Tochter entdeckt wird und beide befreit werden. Die Lage ist hier ebenso gefährlich wie die Hüons und Rezias, als sie an den Pfahl gebunden sind, und dieser nicht unähnlich. Die Verknüpfung Oberons mit der Geschichte kann gewissermassen mit dem Eingreifen der Götter in Vergleich gestellt werden, denen von Achilles eine weniger tätige Rolle eingeräumt wird als von manchen andern Romanschreibern. Solche Uebereinstimmungen beweisen indessen mehr allgemeine Aehnlichkeit in Ton und Anlage als Entlehnung im besonderen.

Natürlich ergiebt sich von selbst die Frage, ob die Aehnlichkeiten mit Achilles dem Einfluss des griechischen Romans auf den französischen Verfasser oder auf Wieland zu verdanken sind. Dass die griechischen Erzählungen, welche im Mittelalter übersetzt, viel gelesen und bewundert wurden, den mittelalterlichen Romandichtern als Muster dienten, steht ausser Frage. Aber ein Vergleich des „Oberon“ mit „Huon de Bordeaux“ zeigt sogleich, wo der Einfluss herkam. Es genügt die Bemerkung, dass sich unter Wielands Zusätzen die Geschichte von Januar und Mai mit dem Streite zwischen Oberon und Titania, das lange Verweilen auf der Insel, die Einkerkerung und die Liebesszenen in Tunis finden. In dieser letztgenannten Reihe von Episoden liegt die grösste Aehnlichkeit mit dem griechischen Roman. Es ist kaum zu bezweifeln, dass das Inselleben „Robinson“ und der „Insel Felsenburg“ (?) nachgebildet ist, obwol diese Schuld vom Dichter nicht anerkannt wird. Wielands Auslassungen und Aenderungen andrerseits sind ebensogross wie seine Hinzufügungen. Der französische Roman überlässt Karl dem Grossen eine viel wichtigere Rolle, er enthält Kämpfe und ein Schachspiel um hohen Preis anstatt der verwickelten Lage in Tunis, er giebt Hüon ein Gefolge von Rittern, lässt die Liebenden sich eigens in Rom vermählen und fügt noch eine Reihe von Abenteuern nach ihrer Rückkehr nach Frankreich hinzu. Alles in allem ist die Geschichte von „Oberon“ in ihrer deutschen Gestalt fast ganz Wielands Eigentum.

So wurde also die Entlehnung aus Achilles Tatius, wenn eine solche zugegeben wird, von ihm vorgenommen. Es ist kaum zu bezweifeln, dass der Uebersetzer Lucians, der Schriftsteller, der so reich belesen war und ein klassisches Gewand für seine Werke so sehr liebte, mit Clitophon und Leucippe vertraut war, obgleich ich in seinen Schriften keinen unmittelbaren Hinweis darauf gefunden habe[1]). Er kannte und benutzte sicher Heliodorus, als er den „Agathon“ schrieb, der Stellen von ganz ähnlicher Anlage aufweist. Apulejus und andere klassische Litteratur dieser Art wird von ihm angeführt, und die romantische, pseudo-klassische, halbsinnliche Atmosphäre des griechischen Romans war vollständig nach seinem Geschmack.

Johns Hopkins University, Baltimore.

[1]) Es gab viele Ausgaben des Achilles und Uebersetzungen in allen Sprachen. Eine Ausgabe wurde 1776 in Leipzig veröffentlicht und eine deutsche Uebertragung von Seybold in Lemgo 1778, in dem Jahre, in welchem der „Oberon“ begonnen wurde.

Besprechungen.

EUGEN KÖLBING: Flóres Saga ok Blankiflúr. Halle a. S., Niemeyer, 1896. XXIV, 87 S. 8⁰.

EUGEN KÖLBING: Irens Saga. Halle a. S., Niemeyer, 1898. XXVII, 135 S. 8⁰. (In der altnordischen Sagabibliothek herausgegeben von Cederschjöld, Gering und Mogk Nr. 5 und 7).

Das altnordische Schrifttum ist nicht allein durch die auf germanischem Gebiet sonst unvergleichlichen heimischen Werke ausgezeichnet, es enthält auch wertvolle Uebersetzungen aus dem Französischen und wird dadurch für die vergleichende Litteraturgeschichte des Mittelalters von grösster Bedeutung. Ist doch z. B. in nordischer Prosa vollständig und ausführlich die Vorlage von Gottfrieds Tristan, das Gedicht des trouvere Thomas, von dem nur wenige französische Bruchstücke vorliegen, auf uns gelangt. Die wissenschaftliche Verarbeitung der teilweise noch ungedruckten romantischen Litteratur des Nordens stellt weitreichende Anforderungen, die nur selten im Wissenskreis eines Gelehrten sich erfüllen dürften. Zunächst ist gründliche, selbständige, auf eigener Handschriftenforschung beruhende Kenntnis der nordischen Philologie, der norwegischen, isländischen, schwedischen und dänischen Litteratur in allen ihren vielfachen Verschlingungen erforderlich, sodann Vertrautheit mit den altfranzösischen Denkmälern und endlich mit der gesamten weitverzweigten vergleichenden Litteraturgeschichte des Mittelalters. Kölbing ist auf diesem ganzen Gebiete längst rühmlichst bekannt. Die neuen sehr verdienstlichen zwei Ausgaben sind besonders geeignet zur Einführung in das Studium dieser Abteilung der nordischen Litteratur und daher dem Germanisten und Romanisten gleich willkommen. Die Einleitung zur Floressaga belehrt zunächst allgemein über die ganze Gattung dieser nordischen Uebersetzungswerke, über ihren norwegischen Ursprung, ihre jüngere meist isländische Ueberlieferung und Bearbeitung, über die aus den norwegischen Originalen entsprungenen schwedischen Reimgedichte (Eufemiaviser). Bereits die nordischen Texte heischen vergleichende Behandlung, dass man dadurch zur norwegischen meist verlorenen Urfassung vordringt, von der aus erst sichere Anknüpfung an die französischen Vorlagen möglich wird. Da weder eine Einzelschrift über die romantische Litteratur des Nordens besteht, noch die

bis jetzt erschienenen nordischen Litteraturgeschichten diesen Zweig erschöpfend darstellten, so gewinnt die klare Skizze Kölbings trotz ihrer Kürze bedeutenden Wert, indem darin der Rahmen für ein noch ungeschriebenes hochwichtiges Kapitel abgesteckt wird. Weiter berichtet Kölbing über die Stoffgeschichte der betreffenden Sagen, wobei ich besonders auf die Einleitung zur Ivenssaga S. VIII ff. verweise, und sucht die Stellung der altfranzösischen Vorlage der beiden nordischen Sögur vergleichend zu bestimmen. Auch hierbei mag die nordische Fassung Dienst tun, wenn sie etwa eine sonst verlorene französische Bearbeitung erschliessen lässt oder für gewisse Lesarten einer bekannten zeugt. Kölbing hat alles, was zur Beurteilung und Erklärung einer solchen Saga gehört, sorgfältig erwogen und zur Darstellung gebracht. Die Ausgaben enthalten alles, was der Germanist, Romanist und Litterarhistoriker zu wissen wünscht. Die Texte beruhen auf Nachprüfung der Handschriften und sind in den sehr reichhaltigen Anmerkungen nach allen Seiten, auch nach der vergleichenden ausreichend erklärt. Die Herausgeber der Sagabibliothek haben Kölbing in dankenswerter Weise freien Spielraum gelassen, dass die Mitteilung des ganzen philologischen Apparates, soweit er dem Forscher nötig ist, verstattet wurde. Die Floressaga liegt nur in einer Handschrift vollständig vor, von zwei anderen besseren sind Bruchstücke übrig. Ein kritischer Text im eigentlichen Sinne lässt sich nicht herstellen, da die Handschriften besondere selbständige Bearbeitungen darbieten. Kölbings Text giebt die Fragmente, soweit sie erhalten sind, für den Rest aber muss er die vielfach gekürzte und abgeänderte Handschrift M. abdrucken, deren Wortlaut im Anhang auch für die Abschnitte, wo im Texte die vier Fragmente eintraten, mitgeteilt wird. Somit hat allerdings dieser Text der Floressaga ein wunderliches Aussehen, da er aus drei ganz verschiedenen Bearbeitungen zusammengesetzt ist. Einheitlicher wäre das Bild geworden, wenn Kölbing wie Brynjolfr Snorrason im Texte M. gefolgt wäre und die Bruchstücke in den Anhang verwiesen hätte. Sehr gut ist im Anhang in M. durch gesperrten Druck hervorgehoben, wo diese Handschrift die beiden andern in den Lesarten übertrifft. Auch hier ist natürlich die Vergleichung mit dem französischen Original und den übrigen Bearbeitungen massgebend. Für die Ivenssaga liess sich ein mehr einheitlicher Text herstellen, indem unter Zugrundelegung der Handschrift B aus der Handschrift A, soweit sie vorhanden ist, die besseren und vollständigeren Lesarten eingesetzt werden konnten. Kölbing erbringt S. XVI ff. den Nachweis, dass die schwedische Floresweise sich mit einer Umreimung der norwegischen Prosa begnügt, während die Iwanweise neben der Saga auch noch eine Handschrift des französischen Yvain benützte. In den Anmerkungen der Ivenssaga wird der Vergleich mit Crestiens Gedicht eingehend durchgeführt und dabei auch die Stellung der französischen Vorlage der Saga unter den Yvainhandschriften bestimmt (vgl. auch Einleitung XIV f.).

Rostock. Wolfgang Golther.

RUDOLF FÜRST: Die Vorläufer der modernen Novelle im achtzehnten Jahrhundert. Ein Beitrag zur vergleichenden Litteraturgeschichte. Halle a. S., Max Niemeyer, 1897. 240 S. 8°.

Das Buch zerfällt in vier Abschnitte: I. Entstehung. II. Das Uebernatürliche. III. Die moralische Erzählung. IV. Revolution und Realismus. Der erste Abschnitt hat drei, die übrigen jeder vier Kapitel. Darauf folgen Anmerkungen und ein Register. Um zu zeigen, wie mannigfaltig der Inhalt ist, und wie weit der Verfasser in die Vergangenheit zurückgeht, sei noch die Uebersicht des zweiten Kapitels des I. Abschnitts angeführt: England. — Chaucer und die englische Erzählung. — Roman und „Novel", Italiener. — Euphues. — Wirklichkeitserzähler und Pamphletisten. — Kurze Renaissance des Ritterromans. — Zügellosigkeit der englischen Bühne. — Versuch einer Gegenwartsnovelle. — Gelehrte Gesellschaften, Salons, Vers. — Der vierte Stand und Aphra Behn. Neue Stoffe. — Siegreicher Andrang der Stoffe aus dem Alltagsleben. — Charaktere, Tagebücher, Familienbriefe. — Moralische Wochenschriften, ihr Zusammenhang mit den Charakteren etc. — Sonstige Formen. — Der Realismus bei Defoe. — Neuer Realismus und Verfall der Bühne. — Richardson.

Der Verfasser hat sich mit diesem Buche unzweifelhaft ein grosses Verdienst erworben, indem er die Früchte einer sehr ausgedehnten und eingehenden Lesung auf einem Gebiete, wo eine solche wahrhaftig nichts Leichtes ist, den Fachgenossen und wol auch einigen weiteren Kreisen dargeboten. Wer hier die Einrede macht, dass in einem solchen Buche eben nur die interessanten und bezeichnenden Erscheinungen hervorgehoben werden sollten, versteht nichts von der Sache. Eben weil der Verfasser häufig auf heut wenig bekannten Gebieten und solchen, denen unsere Zeit wenig Geschmack abgewinnt, wandelt, verdient er den Dank und die Teilnahme des Forschers. Hierbei kommt ihm eine Fähigkeit zu statten, die auszubilden er bei den mühsamen und umfangreichen Vorstudien für sein Werk viel Gelegenheit hatte, nämlich das Geschick, den Inhalt der einzelnen Bücher, die er seiner Betrachtung unterzieht, in einer klaren, scharfen und dem Gedächtnis sich gut einprägenden Darstellung wiederzugeben. Wie schwer das bei ganzen Gruppen von Erzählern ist, hat jeder erfahren, der sich mit der Geschichte der Prosadichtung beschäftigt hat.

Es ist für den Leser viel leichter, einem Stoffe von so bunter Mannigfaltigkeit mehr Uebersichtlichkeit zu wünschen, als für den Verfasser, sie zu geben. Daher will Referent seine Bedenken mit bescheidenem Vorbehalt ausdrücken, zumal an guten, den Weg zu einer bequemen Gliederung weisenden Vorarbeiten kein Ueberfluss vorhanden ist. Vielleicht hängt das, was man hier vermissen zu dürfen glaubt, mit einem anderen Umstande zusammen, der wol manchem auffallen wird: Die italienischen Novellisten scheinen nicht so, wie man es erwarten konnte, zu ihrem Rechte zu kommen. Die Einwirkung dieser Erzähler auf die anderen Litteraturen, namentlich die deutsche und die französische, scheint

dem Referenten bedeutender zu sein, als es hier dargestellt wird. Sollten sich nicht durch tieferes Eingehen auf solche Zusammenhänge Gesichtspunkte für eine einschneidendere Gruppierung der Prosadichtungen nach den für Inhalt und Form massgebenden Momenten ergeben haben?

Wenn Referent sich erlaubt, seine Ansicht über Goethes Bedeutung für die Novelle dahin auszusprechen, dass weder die gelegentlichen theoretischen Auslassungen, noch die poetischen Erzeugnisse unseres grössten Dichters auf diesem Gebiete von besonders tiefer und anhaltender Einwirkung gewesen sind, so wird er den Verfasser so wenig überzeugen, wie das ein Tadel für ihn sein soll. Das sind eben Ansichtssachen, d. h., es beruht die Meinungsverschiedenheit auf einem Gegensatze der Grundanschauungen, die hier nicht zum Austrag gebracht werden kann. Wie Referent eine Verständigung mit denen für unmöglich hält, welche Jakob Böhme ein Denkmal setzten, so hält er es auch für unerspriesslich, mit denen zu streiten, die Goethes „Märchen“ ein „vorbildliches Meisterstück“ nennen. Befände er sich doch auch dann den anders Denkenden gegenüber in gar zu ungünstiger Lage. Sie könnten ihm Mangel an Verständnis für das Tiefe und Sinnreiche vorwerfen, er ihnen nur Verständnis für das Unverständliche, was sich der Natur der Sache nach nicht beweisen lässt.

Seite 15 fällt der Gebrauch des Wortes „maccaronisch“ auf, denn Schwulst ist doch nicht die hauptsächlichste, ja nicht einmal eine wesentliche Eigenschaft der harmlosen Spielerei, die man macaronische Dichtung nennt. Seite 35 wird den Predigern, d. h. doch wol den protestantischen, die „Kutte“ als Amtstracht zugeschrieben. Die Redewendung Seite 42: „Jahrhundertelang schwankt sein Charakterbild in der Litteraturgeschichte“ scheint in ihrer Anwendung auf Perrault nicht recht angemessen, schon weil er noch nicht 200 Jahre tot ist. Seite 97 wird der Ausdruck: „der schwach bezeugte Robert Paltock“ wol noch von anderen als dem Referenten nicht verstanden werden. Seite 143 Zeile 8 von oben muss es anstatt „wird“ werden heissen.

Doch sind das Kleinigkeiten und nicht einmal häufig vorkommende; das Buch als Ganzes wird sich selbst empfehlen und dem Verfasser den Dank seiner Leser einbringen.

Breslau. Felix Bobertag.

MARY AUGUSTA SCOTT: Elizabethan Translations from the Italian. The Titles of such Works now first collected and arranged, with Annotations. I. Romances. 47 s. — II. Translations of Poetry, Plays, and Metrical Romances. 158 s. — Baltimore, The Modern Language Association of America, 1895/96; 8°.

Eine höchst übereilte Veröffentlichung. Die erste Pflicht eines jeden gewissenhaften Sammlers und Forschers, sich über die Arbeiten seiner Vorgänger sorgfältig zu unterrichten, hat die Verfasserin für das erste Heft ihrer Kompilation vollkommen vernachlässigt: mit übel-

beratener Hast hat sie ihre schlecht geordneten Notizen drucken lassen. Ueber die Hauptquelle dieses Heftes bemerkt sie selbst: It is based on Warton's chapter on „Translation of Italian Novels", in his „History of English Poetry", Section LX. Warton's knowledge was full and complete for his time, but the investigations of later writers have enabled me to correct many errors etc. (p. 6). 1892 habe ich in den „Studien zur Geschichte der italienischen Novelle in der engl. Litteratur des 16. Jahrhunderts" (QuF. LXX) die ältere Forschung gesichtet, nach Kräften ergänzt und eine bequeme Liste aller mir bekannten Uebersetzungen und nicht dramatischen Bearbeitungen italienischer Novellen angefügt. Die Sammlerin hat meine Arbeit nicht benutzt, erbarmungslos ist uns der alte, wirre Kram nochmals aufgetischt. Und sie hat nicht einmal die Entschuldigung, meine Schrift nicht gekannt zu haben: ihre Bemerkungen über die Dutchess of Malfy (p. 15) beruhen, obwol sie ihre Quelle nicht nennt, zweifellos auf Kiesows Monographie über diese Novelle und Kiesow hatte an der betreffenden Stelle (Anglia XVII, 211 ff.) getreulich auf meine Sammlung verwiesen. Die Verfasserin ist jedoch dieser Spur nicht nachgegangen und bietet infolgedessen so viel Veraltetes, Falsches und Mangelhaftes, dass ich vor der kritiklosen Benutzung ihres Materials ausdrücklich warnen muss. Wie ich höre, soll Miss Scott diesen ersten Teil in der Zwischenzeit umgearbeitet haben und es wird mich freuen, ihn in seiner neuen Form günstiger beurteilen zu können: hoffentlich sind dann auch die zahlreichen Werke, die nicht das mindeste mit der italienischen Novelle gemein haben, die zwecklosen Wiederholungen allbekannter Tatsachen und die vielen kleinen Ungenauigkeiten in Zahlenangaben etc. ausgemerzt. Für „The Cobler of Caunterburie" ist Gassners Ergänzung meiner Angaben (ESt. XIX 453)[1]) nicht zu übersehen.

Eingehender als mit diesem gänzlich verfehlten ersten Teile wollen wir uns mit dem zweiten Heft: Translations of Poetry, Plays, and Metrical Romances beschäftigen, dessen ebenfalls sehr nötige Umarbeitung wol noch nicht in Angriff genommen ist, sodass unsere Bemerkungen noch von Nutzen sein können. P. 56: Was hat Lydgates Version von Boccaccios Compendium „De Casibus Virorum Illustrium", unter den Uebersetzungen der Elisabethaner zu tun? Die Verfasserin hat übrigens keine Ahnung davon, dass dieses Werk in der neueren Lydgateforschung eine gewisse Rolle gespielt hat: sie bezieht sich für Lydgate auf Warton und auf einen Neudruck von — Phillips „Theatrum Poetarum Anglicanorum"!! Körting, Brandl, ten Brink, Henry Morley — keinen dieser Forscher hat sie befragt, von Einzelabhandlungen ganz zu geschweigen. — P. 58 ff.: Die Uebersetzungen lateinischer Arbeiten italienischer Autoren sollten getrennt angeführt sein, nicht mitten unter den Versionen italienischer Werke, sie gehören zu einer anderen Strömung

[1]) Ebenda, S. 454, Z. 16 v. o. lies: Decamerone VII. 1 u. VII, 8. Die Koffer-Episode der 3. Novelle erinnert an Spinelloccio im Kasten, Decam. VIII, 8.

der nationalen Bildung. — P. 72f.: Weder Watsons lateinischer „Amyntas", noch Abraham Fraunces Uebersetzung dieser Dichtung, noch auch des Letzteren „Third Part of the Countesse of Pembrokes Ivychurch" (p. 79) stammen aus dem Italienischen, wie Anglia XI, 11 ff. des Näheren ausgeführt ist. Dort hätte Miss Scott auch eine eingehende Besprechung von Fraunces Karikatur des Tassoschen Aminta gefunden, und sie würde Fraunces Bearbeitung dann nicht als a close translation bezeichnet haben. — P. 80: Auch betreffs der Spenser m. E. mit Unrecht zugeschriebenen „Visions of Petrarch" bringt die Verfasserin nur das Alte, der Aufsatz „Ueber die Echtheit der Edmund Spenser zugeschriebenen 'Visions of Petrarch' und 'Visions of Bellay'" ESt. XV, 53 ff.[1]) ist nicht berücksichtigt. — P. 81: Zu Carews Tasso hätte auf Anglia XI, 333 ff. verwiesen werden sollen. — P. 82: Bei Lynches „Diella" erhalten wir den Beweis, dass die Verfasserin inzwischen meine „Studien" kennen gelernt hat. Ihre Bemerkungen über die englischen Uebersetzungen etc. von Bandello I, 27 sind von meiner Tabelle p. 90 abgeschrieben, ohne Quellenangabe. — P. 84 f.: Wertlos ist alles, was die Verfasserin über Dec. IV, 1 in England vorbringt. Die ganze neuere Forschung — Zupitza, Sherwood, Varnhagen, meine Studien — ist ausser Acht gelassen. — P. 88: Auch die Tassoübersetzung des Edward Fairefax ist vor wenigen Jahren eingehend besprochen worden, vgl. Anglia XII, 103 ff. — P. 120 findet sich plötzlich ein Verweis auf meine „Studien", welche im Folgenden noch öfters ausgiebig benutzt sind, wenn auch ganz ohne System und Quellenangabe (vgl. z. B. p. 125 Goubourne mit St. p. 96 f.; p. 143 f. Tilnay mit ib. p. 18 ff., wobei meine irrtümliche Zahl, 48 für richtig 38, arglos abgeschrieben ist; p. 145 ff. Forrest of Fancy mit ib. p. 44 f.; p. 147 f. Melbancke mit ib. pp. 60 f., 94). — P. 127 f.: Die Quelle der zweiten Geschichte in Turberviles „Tragicall Tales" wurde Anglia XIII, 51 bestimmt. Painter I, 57 ist keineswegs eine Bearbeitung der Erzählung Bandellos III, 18, sondern einer Novelle des „Heptaméron" (vgl. Studien p. 35). — P. 131: Hübschs Ausgabe der Griseldiskomödie durfte nicht übersehen werden, sie wäre für die Verfasserin sehr lehrreich gewesen. Und was soll in einer derartigen rein bibliographischen Arbeit die Anführung des Dekkerschen Liedes? An solch störenden Zugaben ist auch das zweite Heft überreich.

Dass ihr Material neben vielem Ueberflüssigen, ausserhalb des Rahmens ihrer Arbeit Liegenden auch grosse Lücken aufweist, darüber ist sich die Sammlerin wol selbst klar: so ist, um nur ein Beispiel anzuführen, der Petrarcaübersetzungen in Tottels Miscellany mit keinem Worte gedacht.

Hin und wieder, nicht häufig, kann man in diesem zweiten Teile eine brauchbare Bemerkung finden, aber alles in Allem muss auch dieses Heft als eine durch und durch dilettantische, unmethodische

---

[1]) Wo S. 54 Z. 13 v. o. für 6 zwölfzeilige — deed zu lesen ist: 2 vierzehnzeilige und 4 zwölfzeilige Strophen.

Arbeit bezeichnet werden. Eilig zusammengeraffte Notizen Hals über Kopf drucken zu lassen, ohne eine gründliche Rundschau in der zeitgenössischen Forschung gehalten zu haben — das ist denn doch Büchermacherei von der billigsten und schlimmsten Sorte. Dringend muss man der Verfasserin, der es an Fleiss nicht gebricht, raten, ihre Kollektaneen längere Zeit im Pult zu bewahren und Korn und Spreu, Altes und Neues sorglich zu sondern. Mit unfertigen Erzeugnissen ist niemandem gedient, sie liegen als ärgerliche Steine des Anstosses im Wege der Forschung.

Strassburg i. E. Emil Koeppel.

J. SOZONOVIČ: Bürgers Lenore und ihr verwandte Vorwürfe in der europäischen und russischen (?) Volkspoesie. — Typographie des Lehrbezirks in Warschau. 1893. VII, 251 S. 8°.

Dieses Buch ist die erste Abhandlung über den Lenorenstoff, die das reichliche Material aus der germanischen und slavischen, aber auch keltischen, romanischen und magyarischen Volkskunde allseitig zu verwerten sucht, ja dasselbe noch durch 13 neue russische Aufzeichnungen bereichert. Nachdem sich der Verfasser kurz bei der Bürgerschen Ballade aufgehalten (S. 1—9) und die wenig ergiebige Litteratur seines Gegenstandes übersehen hat (S. 9—17), widmet er ein halb Hundert Seiten (S. 17—67) dem Glauben an die Rückkehr der Toten überhaupt. Nun ist aber dieses Thema viel umfangreicher als die Aufgabe der Abhandlung selbst und der Lenorenstoff nur ein Teil davon. Eine erschöpfende Darstellung konnte also hier nicht erstrebt werden. Andererseits lässt sich der allgemeine Glaube an die Rückkehr der Toten kaum als ein scharfbegrenztes Gebiet der Volkskunde an und für sich betrachten, ohne dabei die ursprünglichen Vorstellungen vom Leben nach dem Tode zu berücksichtigen. Denn der Naturmensch hat zwischen dem Zustande nach dem Tode und dem Erdendasein eben keinen Unterschied gemacht und dem Verstorbenen dieselben Bedürfnisse, Gedanken und Bestrebungen zugeschrieben, wie dem Lebenden. Daher rührt auch die althergebrachte Sitte, dem Toten ins Grab mitzugeben, was er möglicherweise im Jenseits brauchen könnte, eine Sitte, von der sowol die primitivsten Erzeugnisse menschlicher Kunstfertigkeit als auch Luxusgegenstände der neuesten Zeit, wie z. B. Regenschirm und Gummigaloschen, mit denen im Vogtland Leichen ausgestattet worden sind[1], — genügendes Zeugniss ablegen. Ebenso natürlich ist es aber auch, dass der Verstorbene, falls er die für ihn notwendigen Sachen nicht mit erhält, sie dann einfach selbst abverlangt, oder, dass er ein Geschäft, vor dessen Abmachung er gestorben ist, nach dem Tode nachholt, und sei es auch nur, um sich

[1]) Köhler, Volksbrauch, Aberglaube u. s. w. im Voigtland. 1867, S. 441.

rasieren zu lassen, (Nyland VI. S. 74) oder endlich, dass eine Schuld, die er noch auf Erden hätte abschliessen müssen, ihm keine Ruhe gönnt. Nun lässt sich ein ganz bestimmter Zweck für die Rückkehr aus dem Totenreiche denken, nämlich, um einen Lebenden mit sich fortzunehmen. Die Behandlung dieser Frage, wie und weshalb Lebende von den Toten abgeholt werden, hätte als selbstverständliche Einleitung zu einem näheren Eingehen auf die Lenorenfabel gedient.

Der nächste Abschnitt (S. 67—86) soll zeigen, wie nach dem Volksglauben Tränen und übermässiges Klagen die Ruhe der Toten stören. Wichtig sind hier die skandinavischen Zeugnisse. In der bekannten Ballade von der Stiefmutter „weinen“ die misshandelten Kinder ihre Mutter „aus der Erde hervor“. In einer anderen Ballade haben die toten Kinder keinen Frieden vor den Tränen der Mutter und klagen ihr Leid in folgendem Bilde:

Naar du fælder de modige Taar!
saa er vores Kiste, som den staar i Blod.
Og naar du smiler og er glad,
da staar vores Kiste som i Rosenblad.

(Kristensen, Jyske Folkeminder, XI, S. 188.)

Einer der letzten Pastoren in Almind, erzählt man, sei über den Tod seines Kindes ganz untröstlich gewesen; da riet ihm ein Weib, er solle sein Kind durch Weinen ins Leben zurückrufen. Sein Weib und seine Mägde stimmen nun eine laute Wehklage an, und schon nach einer Stunde giebt das Kind Lebenszeichen von sich (Ebda. VIII, S. 382). — In Hinblick darauf giebt wol auch die sterbende Jungfrau ihrem Geliebten folgenden Ratschlag:

I gån sedan heem, I stellen edre tårar,
Den blifver snart glömder, som aldrigh kommer åther.
I gången sedan heem och stenger edre dörar,
Then blifuer snart glömder som aldrig kommen före.

(Arwidsson, II, S. 245.)

Darum betiteln sich die Lenorenballaden im Norden — Sorgens magt. Derselbe Volksglaube liegt auch dem Märchen oder richtiger der Legende vom Tränenkrüglein zu Grunde. 1666 führte der Bischof in Schweden, wie wir aus Petrus Magnus Gyllenins' Diarium erfahren, dieselbe in einer Leichenpredigt an (Svenska landsmålen Nr. 33, 1888. S. CXXCII). — Aber noch viel ältere, mythische Züge sind uns überliefert, die mit dem Glauben an die Macht der Tränen zusammenhängen. So muss die ganze Natur um Baldr trauern, damit er durch eben diese Trauer dem Banne des Todes entrissen würde. Darob hält sich schon Bugge auf. (Studien u. s. w. S. 249 ff.) — Hierbei erlaube ich mir noch einen Zug aus dem Volksglauben der Huzulen zu erwähnen, das einen späteren, satirischen Beigeschmack hat, laut welchem der Dorfrichter mit samt seinen Geschworenen im Jenseits die salzigen Zähren der von ihnen unschuldig verurteilten und bedrückten Opfer trinken muss (Globus LXVII, S. 359.). —

Nach diesen einleitenden Auseinandersetzungen geht der Verfasser auf sein Hauptthema über, aber mit Unrecht, denn ausser dem Glauben an die Rückkehr der Toten und an die Macht der Tränen wurzelt der Lenorenstoff noch in einer ganz bestimmten Vorstellung, dass der Tote zu Rosse erscheint und die Entführung sich zugleich als Geisterritt abspielt. Interessantes Material zur Beleuchtung dieses Sagenzuges hat schon Landau gesammelt (Die Quellen des Dek. 1884, S. 193 ff.). Unter den von Kristensen (Jyske Folkeminder) aufgezeichneten Abenteuern befindet sich manches, das in unsere Frage einschlägt. Bei einer Geisterbeschwörung auf Tjele erscheint das Gespenst reitend (VIII, S. 247). Von Einem, der sich ertränkt hat, wird erzählt, dass er von Zeit zu Zeit sein Gehöft zu Ross besucht (VI, S. 118). Dieses Ross erscheint oft kopflos (VI, S. 51, 132. VIII, S. 56 —7, 228), wie ja alle geisterhaften Tiere mit diesem Mangel behaftet sein können, so auch Schweine (VI, S. 52)[1]). — Wenn wir nun eine Reihe Erzählungen haben, in denen ein Sünder vom Teufel im Vierspänner abgeholt wird (VI, S. 209) oder ein grausamer Uebeltäter (VIII, S. 198), ein Bauernplacker (VI, S. 87) und eine Hexe (Wigström, Folkdigtning S. 112) nach dem Tode im Wagen umherfahren und den Ort, wo sie bei Lebzeiten gehaust, unsicher machen (Kristensen VI, S. 105; Svenska landsmålen 40, 1890. S. 19), so, denke ich, haben wir hierin nichts als eine Hypostase für das ursprüngliche Ross zu sehen. Noch weiter geht die Modernisierung des Aberglaubens, wenn der Wagen nicht von Pferden, sondern von Mäusen oder Hühnern gezogen wird (Wigström S. 174, 178). Von diesem merkwürdigen Wagen giebt es auch besondere Abenteuer (Kristensen VI, S. 52, 124, 135). In einer Variante kommt das oben besprochene Gespenst auf Tjele in einem geschlossenen Wagen angefahren (VIII, S. 250). Bekannt ist diejenige Ausmalung, dass beim Ritt der Huf des Pferdes an den Kirchenturm stösst (VI, S. 201; Wigström S. 238—9). Ebenso hat man auch bemerkt, dass der Geisterwagen über die Dächer dahinfährt (Wigström S. 158). Die Odinsjagd wird in Skanör geradezu „Kung Rolfs vagn“ genannt (Ebda S. 171). — Mit der wilden Jagd musste dieser Aberglaube früher oder später in Fühlung treten. „Nachrichten aus dem 16. Jahrhundert zufolge“, sagt Weddigen (Gesch. d. d. Volksdichtung 1895, S. 229), „reiten im wütenden Heere tote Männer, besonders solche, die in der Schlacht oder sonst gewaltsam umgekommen sind . . .“ Ob nun aber ein genetischer Zusammenhang vorliegt, müsste eine eingehende Untersuchung ermitteln. Eins ist jedenfalls sicher, dass alle die Vorstellungen, bei denen das Ross und der Ritt mit der Wiederkehr eines Toten verbunden sind, für die Ausbildung der Lenorenfabel auf keinen Fall ohne Einfluss bleiben konnten. Dadurch erklärt es sich leicht, dass der Lenorenritt durch eine Wagenfahrt ersetzt wird (S. 129, 139, 174 und 247) oder aber dass das Ross des Bräutigams ohne Kopf ist (S. 144).

[1]) Vgl. Wuttke, Der deutsche Volksaberglaube, S. 51.

Dass der Verfasser diesen Zug nicht berücksichtigt hat, rächt sich auch an einigen Ausführungen in seinem Buche. Erstens schon, weil er dann der Protesilaossage keine so weitgehende Bedeutung zugemessen hätte (S. 91). Meiner Ansicht nach kann sie höchstens als Beispiel für die Tränenmacht, kaum aber als eine Variante der Lenorenfabel gelten. Wenn der Verfasser sie noch in Verbindung mit der Helgikviða setzt (S. 96), die letztere, ferner, mit dem Zigeunermärchen bei Wlislocki Nr. 43 (S. 102), so scheint er auf weite Irrwege geraten zu sein. Vor allem dürfen wir nicht vergessen, dass die Vorbedingungen zu einem selbständigen Entstehen einer dem Lenorenmotive nahekommenden Fabel auf der Hand lagen. In keiner dieser Varianten ist von einer Entführung der Geliebten die Rede. In der Protesilaossage fehlt ganz das Ross. Dass aber der Held im Kriege gefallen ist, halte ich für einen zufälligen Zug, der von der jeweiligen Kontamination abhängig ist. Für die hellenische und nordische Sage bleibt also nichts gemein, als die Vorstellung von der wunderbaren Macht der Tränen. Das Zigeunermärchen ist aber schon eine unverkennbare Version des Lenorenmotivs, wenn auch der Schluss ein fremder ist. Ueberhaupt meine ich, dass sowol die Protesilaossage als auch die Helgikviða ausserhalb des Lenorenstoffes fallen, wenn auch innerhalb derjenigen altheidnischen Vorstellungen, denen das Material zu dessen Aufbau entnommen wurde.

Die späteren Versionen der Lenorenfabel sind nun entweder in Balladenform oder als Märchen vorhanden. Die Beziehung der ersteren zu den letzteren erklärt der Verfasser auf die Weise, als ob die allen Märchen gemeinsamen Verse: Der Mond scheint hell u. s. w. Ueberreste eines altdeutschen Liedes wären, welches den Uebergang von den nordischen Balladen zu den späteren Erzählungen vermittele (S. 123). Dieses Lied soll unter den Minnesängern entstanden sein (S. 118). Die vom Verfasser angeführten, einzigen heute bekannten deutschen Lenorenlieder (S. 116 und 119) stehen — nach seinem eigenen Urteile — dem Urliede nicht nahe und sind eher „ein entfernter Wiederhall davon“ (S. 120). Ich möchte aber den Verfasser damit trösten, dass auch die nordischen Balladen schwerlich mit den Lenorenmärchen in nähere Verbindung gebracht werden können. Es fehlt in ihnen der Zug, den der Verfasser eben nicht berücksichtigen will, — das Ross und mit ihm der Gespensterritt. So bilden denn die skandinavischen und englischen Balladen eine Gruppe für sich, die vielleicht auf die Helgikviða zurückzuführen ist. Ob nun auch eine derartige deutsche Ballade vorhanden war, lässt sich vorläufig nicht bestimmen. Aber selbst, wenn eine deutsche Version der Ballade aufgefunden wird, so ist eine Grundlage für das Lenorenmärchen hiermit durchaus nicht gegeben, denn abgesehen von der Verschiedenheit des Inhalts, sind die im Märchen enthaltenen Verse den Balladen fremd. In Arwidsson II, S. 103 wendet sich freilich der Tote an die Jungfrau mit der Aufforderung: „se huru månan går!“ Ob nun diese Worte als eine Reminiscenz des bekannten Refrains anzusehen seien, erscheint mir aber zweifelhaft, wenn man die nächstfolgenden Verse:

Och jungfrun hon uppå månan såg,
Så hastigt den ungersvenn från jungfrun bortsvann,
När som de kommo ett stycke utom by,
så fingo de se en morgonstjerna ny . . .
Liten Kerstin hon tittade på stjernorna små,
den döde försvann, han for långt härifrån.
(Wigström, Folkdigtning, S. 17.)

und besonders dasselbe Detail in einer anderen Variante beachtet:

Maanen skiner blank,
Dødmand rider rank,
Bliver du ett ræd, Maren?

Für die Wanderungen des Märchens hat der Verfasser drei Wege angenommen: einen über Holland nach Frankreich, den zweiten durch Oesterreich zu den Südslaven, den dritten durch diejenigen Gebiete, welche von den nordwestlichen Slaven, den Preussen und Litauern, bewohnt sind, zu den Polen und Russen. Dass die skandinavischen Länder vergessen werden, erklärt sich dadurch, dass dem Verfasser die nordischen Märchen mit Ausnahme einer isländischen Erzählung[1]) unbekannt geblieben sind. Das Märchen bei Kristensen (VI, S. 245) ist eigenartig, insofern hier der Tote nicht durch die Klage des Mädchens, sondern durch eine bei Lebzeiten mit ihm getroffene Uebereinkunft zum Stelldichein, aus dem Grabe beunruhigt wird. Die Verse lauten:

De döda rider,
Och månen skiner,
Är du rädd, Kajsa?
(Bondeson, Historiegubbar på Dal, 1886, S. 113–115.)

Sonderbar ist die Fassung eines schwedischen Märchens. Der Titel „Friaren med det gröna skägget“ gründet sich auf den Entschluss des Mädchens, nur einen Mann mit grünem Barte zu heuren. Ein solcher holt sie im Zweispänner ab (s. o.), hält aber bei den Kirchen an, wo er die Leichname abhäutet, um, in die fremde Haut gehüllt, als Gespeust auftreten zu können. In dieser Gruselgeschichte, die gewissermassen das Wesen der Doppelgänger erklügeln will, sind aber die Verse gewahrt:

Nyland II. S. 254 heisst der Freier Blnåskägg = Blaubart, — daher denn auch der sonderbare grüne Bart, — der als einfacher Leichenfresser auftritt und nichts von den Lenorenversen weiss. Zum Glück giebt es noch ein ähnliches holländisches Märchen (S. 113), wodurch dann eben die Fassung aus Nyland, aber auch die Verse aus der Lenore bestätigt werden. —

Bei der Sichtung des reichen Stoffes wird als einfachstes Kriterium die Wahrung oder das Vergessen und die Verwischung der für die Lenorenfabel charakteristischen Züge anzusehen sein. Wenn in einem Zigeunermärchen (S. 137) die Witwe auf den ausdrücklichen Wunsch

[1]) Hierzu siehe noch Kahles Bemerkungen in Germania, 1891, S. 369–371.

ihres Mannes sein Grab mit einem Kreuze schmücken soll, das der Tote dann in ein Ross verwandelt, so zeugt diese Ausmalung, dass die ursprüngliche Vorstellung, laut welcher die Toten zu Rosse dahinsprengten, verblichen ist (Vgl. S. 204, 216 und 217). Das Motiv der Tränenmacht hat unter österreichischen Slaven und Madyaren einer spukhaften Geisterbeschwörung weichen müssen: Totengebeine oder ein Schädel werden gesotten und bei dreimaligem Rufen erscheint dann der Verstorbene (S. 128, 130, 136, 141, 143, 149 und 151). In Bahnia ist das Dekokt etwas komplizierter und auch poetischer: ein Kleidungsstück vom Liebsten, Kümmel, Weidenreiser und Vergissmeinnicht! (S. 161) — Ebensosehr fällt aber das Märchen aus der Rolle, wenn die Liebenden von vorne herein abmachen, auch nach dem Tode sich zu treffen (S. 127, 134, 153 und 154). — Am meisten Anlass zu Aenderungen und neuen Anknüpfungen hat aber der Schluss gegeben, schon aus dem Grunde, weil er in der Ausführung der Einzelheiten unklar war. Die Sucht, Greuel auf Greuel zu häufen (S. 123), wird hierbei eine untergeordnete Rolle gespielt haben, denn viele Variationen sind ja von einer durchaus versöhnlichen Art. Das älteste Schema wird auf einen entschiedenen Raub der lebendigen Braut von seiten des Toten gelautet haben. Wie man sich aber die Schlusskatastrophe ausmalen sollte, verursachte wesentliche Schwierigkeiten. Da wird sie denn bloss vereinfacht, sodass der Tote beim Abschied die Hand des Mädchens drückt, die daraufhin schwarz wird (S. 144). Oder im entscheidenden Momente verschwindet alles (S. 121). In einer moralischen Erzählung lässt die Braut eine Messe lesen und befreit so den Verstorbenen von den höllischen Qualen (S. 149). Nach dem nächtlichen Ritt bereitet sich auch das Mädchen zur Todesbrautschaft: beim ersten Geläute empfängt sie die Oelung, beim zweiten ist sie verschieden (S. 119). Oder aber es musste der Gedanke aufkommen, dass es der Braut gelingt, den Toten zu überlisten, wenn wir nicht annehmen, dass der Tote sich mit der blossen Absage der Braut begnügt, wie wir S. 114 und 115 lesen. Entweder schickt sie ihn zuerst ins Grab und läuft dann, was sie Beine hat (S. 129); um den Toten aufzuhalten, wirft sie ihm ein Buch, ihr Bündel (S. 156) und ihre Röcke hin (S. 174), über die er dann herfällt. Wie das Mädchen zu sich kommt, befindet es sich weit weg von der Heimat (S. 123 und 161), wie man sich ja leicht denken kann, und viele Jahre sind schon verstrichen, seitdem es dieselbe verlassen hat (S. 127). — Auch rettet sich die Braut dadurch, dass sie den Glockenstrang an der Kirchhofkapelle erreicht und zu läuten anfängt (S. 110). — In einem serbischen (S. 131) und einem polnischen (S. 162) Märchen wird ein Zwirnknäuel erwähnt: in diesem findet dadurch die Braut den Heimweg, in jenem wird der Tote durch das Aufwickeln desselben bis aus Morgenrot aufgehalten. Das letztere kann auch durch eine ausführliche Erzählung bewerkstelligt werden, wie der Lein gesät, geerntet und bearbeitet wird (S. 155—7). Der Lein kehrt mehreremals in den Lenorenmärchen wieder: entweder legt sich das Mädchen auf ein Leinfeld, wohin der Tote nicht gelangen kann (S. 164) oder der Bursch heisst bei der Trennung sein Lieb drei

Jahre seiner harren: im ersten säe sie Lein, im zweiten soll sie die Leinwand bleichen, im dritten ein Hemd nähen (S. 148). Offenbar muss es mit dem Lein seine Bewandtnis haben, dass er so an verschiedenen Orten in die Lenorenfabel hineingelangt ist. — Eine durchaus slavische Neuerung ist die Kontamination unseres Märchens mit einem andern, das wol auch selbständig erzählt wird (S. 177 und 250). Das Mädchen entwindet sich dem toten Bräutigam und dringt, vor ihm entlaufend, in ein Haus oder eine Kapelle ein, wo ein Leichnam liegt. Der Verfolger ruft nun dem Leichnam zu, er möge das Mädchen ausliefern. Manchmal nimmt derselbe es in Schutz, gewöhnlich aber erhebt er sich in böser Absicht [1]), doch siehe da! — kräht der Hahn. Wenn andere Lebende anwesend sind, so erhält der Leichnam noch einen Schlag auf den Kopf. (S. 126—8, 130, 134—6, 142—3, 145, 147—8, 152—3, 156, 159, 160, 163).

Russische Lenorenvarianten haben wir eigentlich erst durch die vom Verfasser (S. 235—251) veröffentlichten Aufzeichnungen gewonnen. Unter ihnen finden wir auch zwei einzeln dastehende Kontaminationen (S. 236 und 244). Während in der ersten das Lenorenmotiv in ein grösseres, ihm ganz fremdes Märchenkomplex hineingeflochten ist, zeigt die letztere eine mehr organische Entwickelung. Drei Schwestern erwarten ihre Männer. Die eine will gleich mit ihm fortziehen, die zweite ihn speisen und dann ihm folgen, die dritte das Kind in den Schlaf wiegen, den Mann bewirten und darauf erst ihm willfahren. Es erscheinen die drei Männer und die erste Frau wird, wie Lenore entführt, die zweite von ihrem Manne im Gemache erwürgt und nur die dritte weiss das Abendessen bis zum Hahnenschrei in die Länge zu ziehen. —

Wird es einerseits förderlich für die Forschung sein, über möglichst viel Lenorenmärchen zu verfügen, so kann es ihr andererseits hinderlich werden, wenn solche Märchen mitgezählt sind, die gar nicht zur Lenorenfabel gehören. Ein solches ist entschieden Le cavalier des Ardennes (S. 107) und die russischen Erzählungen auf S. 175—7. Dasselbe könnte man von einem ostpreussischen Märchen (S. 155) behaupten, doch wird dann die čechische Redaktion (S. 147) eine sonderbare Mittelstellung einnehmen. Zwistig ist die unter den österreichischen Armeniern gemachte Aufzeichnung, in der Braut und Bräutigam die Rollen getauscht haben, insofern hier die verstorbene Maid den treulosen Verlobten abholt, wie er im Begriffe steht, eine Andere zu ehelichen (S. 139). Eine von den üblichen Lenorenmärchen unabhängige Konzeption wäre nicht ausgeschlossen. — Im letzten Abschnitt seiner Untersuchung (S. 179—233) bespricht der Verfasser die südslavischen und neugriechischen Lieder vom toten Bruder, der sein Grab verlässt, um seine Schwester aus der Fremde zur Mutter zurückzubringen. Dieser Vorwurf hat mit dem Lenorenmotiv ausser dem allgemeinen Glauben an die Rückkehr der Toten nichts gemein. Ein anderes ist es, ob nun diese Lieder ursprünglich in Griechenland oder, wie der Verfasser meint, in Serbien zu Hause

[1]) Vgl. Wlislocki, Zur Lenorensage. Zeitschrift für vergl. Litt.-Gesch. XI, 467 f.

sind. Diese Fragen sind übrigens schon im ersten Bande der Zeitschrift für vergl. Litteraturgeschichte [1]) von Prof. Krumbacher erörtert worden. —

Wie aus dem Vorhergehenden ersichtlich ist, stösst eine Analyse der Lenorenmärchen auf keinerlei Schwierigkeiten, wol aber schwebt noch Dunkel über ihrem Ursprung und ihrem Verhältnis zu den angrenzenden Motiven, wie auch im Laufe der Zeit neue Sammlungen vermittelnde Glieder zu den ferner stehenden Versionen vorbringen und eine bestimmtere Auffassung einiger Einzelfragen ermöglichen dürften.

Fragen wir uns nun, welche Ausbeute denn aus dieser weitschweifenden Untersuchung Bürgers Gedicht gewinnt, welche Stellung diejenige Variante einnimmt, welche dem Vorwurfe seinen Namen verliehen und das Bürgerrecht unter den allgemein gepflegten Motiven der Weltlitteratur gesichert hat. Als besonders glücklich wird Bürgers Gedanke gepriesen, die Handlung mit dem siebenjährigen Kriege in Verbinduug zu bringen, der noch frisch in Aller Gedächtnis haftete. Aber auch das holländische Märchen nimmt an, dass der Held in den napoleonischen Kriegen gefallen ist (S. 112). In Bürgers Dichtung wird der Ritt von allerhand Gesindel begleitet. So heisst es auch ausdrücklich in einem magyarischen Märchen, dass unabsehbare Reihen von weissgehüllten Jünglingen auf weissen Pferden nebenan reiten. Mit Unrecht hält der Verfasser einen litterären Einfluss für unumgänglich (S. 141—3). In einer čechischen Erzählung schliesst sich an den Ritt ein ganzer Hochzeitszug an (S. 146). In der poetischen Anrede heisst es ja auch „die Toten reiten schnell“, nicht „der Tote“, — was deutlich darauf hinweist, dass ein ganzer Zug reitender Toten im Auge behalten wird. Misslungen ist dem Verfasser auch die Bemerkung, dass Mickiewicz' Ballade Ucieczka deshalb vor der Lenore Bürgers den Vorzug verdiene, weil hier der Tote nicht als Strafe von der Vorsehung gesandt, sondern vom Mädchen selbst durch Zauberei hervorgerufen wird (S. 167—8). Wie aber hat Bürger gerade diesen Zug der Volksmäre vertieft! Aus dem an sich schon schönen, volkstümlichen Motiv der Tränenmacht ist der erste Teil seiner Ballade, Lenorens Hadern mit Gott im Himmel, das ergreifende Zwiegespräch zwischen Mutter und Tochter hervorgegangen und erst diese Erweiterung hat das Schaudermärchen vom toten Bräutigam durch inneren Gehalt gewichtigt und unserem Herzen näher gebracht.

St. Petersburg. K. Tiander.

MARK LIDZBARSKI: Geschichten und Lieder aus den neuaramäischen Handschriften der Königlichen Bibliothek zu Berlin. Weimar, Emil Felber 1896. XVI, 313 S. 8°. 6 M. (= Beiträge zur Volks- und Völkerkunde 4. Band).

Von der neuaramäischen Volkslitteratur der in den Gebieten südlich von Armenien, etwa von Urmia bis Diarbekr, wohnenden Christen

[1]) S. 214—220. Ein Problem der vergleichenden Sagenkunde und Litteraturgeschichte.

haben in neuerer Zeit namentlich E. Prym und A. Socin durch eigene Aufzeichnungen und Verdeutschungen Kunde gegeben. 1884 hat dann A. Sachau auf einer Reise durch Mesopotamien durch Einheimische reichliche Niederschriften im neuaramäischen Dialekt anfertigen und teilweise mit arabischer Uebersetzung versehen lassen. Die wichtigsten dieser Texte hat 1896 ein Schüler Sachaus, M. Lidzbarski, u. d. T. 'Die neuaramäischen Handschriften der Königlichen Bibliothek zu Berlin' in einer Weise herausgegeben, der ein sachkundiger Kritiker wie Th. Noeldeke (Zs. der dtsch. morgenl. Gesellsch. 50, 302—310) aufrichtige Anerkennung zollt, und ausserdem die für die Litteraturgeschichte und Volkskunde interessanten Stücke durch die uns vorliegende deutsche Uebersetzung allgemein zugänglich gemacht.

Der Band enthält 1. Buchgeschichten, d. h. Uebersetzungen arabischer Erzählungen, 2. Volksmärchen, die in Alqósch in der Nähe von Mosul aufgezeichnet sind, und 3. Lieder. Durch sorgsame Parallelennachweise hat der Herausgeber auf das Vorkommen der einzelnen Erzählungen in den orientalischen und europäischen Litteraturen hingewiesen. Zu der ersten Klasse gehört die Geschichte des weisen Chikâr (S. 1), die aus einigen Rezensionen der 1001 Nacht, aber auch aus griechischen und slavischen Fassungen bekannt ist, die Erzählungen aus Calila-wa-Dimna, aus der Chalifenfrucht des Ibn Arabschah († 1450) und andern Unterhaltungsbüchern (S. 139—171), die an die Turandotfabel erinnernde Geschichte der Kahramâneh, ihrer Dolmetscherin und des jungen Prinzen (S. 265) und die 'aus einem Buche der Nestorianer' entlehnte Version der Gregoriuslegende (S. 56). Von den Märchen und Schwänken will ich die hauptsächlichsten hervorheben, indem ich zugleich einige Nachweise über ihr anderweitiges Vorkommen beifüge.

Die Geschichte vom Kaufmanne, seinen drei Söhnen und drei Töchtern (S. 45) entspricht dem Grimmschen Märchen Nr. 57 'Der goldene Vogel', wie Lidzbarski schon bemerkt hat. Zu seinen weiteren Nachweisen trage ich hier nur Cosquin, Contes populaires de Lorraine Nr. 19 'Le petit bossu' nach, indem ich andres in meiner Ausgabe von Reinhold Köhlers Schriften zur Märchenkunde (1, 539) verzeichne. — Zu der Vertauschung des Futters für den Löwen und den Esel (S. 49) vgl. Köhler, Zeitschr. d. V. für Volkskunde 6, 63 zu Gonzenbach Nr. 13; ferner Ungarische Revue 1889, 37. — Zum Aufbrennen des Siegels auf die Lende des treulosen Bruders vgl. Wetzel, Die Reise der Söhne Giaffers hsg. von Fischer und Bolte 1896 S. 215; auch North Indian Notes and Queries 5, 172 Nr. 475.

Malla Idris (S. 65) gehört zu dem Kreise des 'Doktor Allwissend' (Grimm Nr. 98); vgl. namentlich Cosquin Nr. 60 'Le sorcier'.

Die Garqirjaneschlucht (S. 71) enthält eine eigentümliche Parallele zu dem Hebbelschen Gedichte (Werke 1891, 8, 39), in dem ein Mann seinen greisen Vater in den Abgrund stürzen will, wohin dieser, wie er sagt, ehedem seinen Vater geschleudert hat: ein entfernteres Seitenstück zu dem Grimmschen Märchen vom Grossvater und Enkel

(Nr. 78. Jacques de Vitry, Exempla ed. Crane 1890 Nr. 288), wo die Mahnung an den Hartherzigen nicht durch seinen Vater, sondern durch seinen Sohn erfolgt. — Zu dem Schildbürgerstreich vom Ausmessen eines Brunnens vgl. Vincentius Bellovacensis, Speculum morale 3, 3, 17; Zimmerische Chronik ed. Barack 1, 303.

Der Mossulaner und der Teufel (S. 73) entspricht Grimm Nr. 189. Vgl. Krohn, Journal de la société finno-ougrienne 6, 104 (1889); Paasonen, ebd. 12, 148; Polívka, Zeitschr. für österreich. Volkskunde 2, 375.

Der Holzhauer und die Schlange (S. 75): Gesta Romanorum 141 mit Oesterleys Anmerkung; Marx, Griechische Märchen von dankbaren Tieren 1889 S. 105.

Die Stampfkeule (S. 83) gehört zu Grimm Nr. 108 'Hans mein Igel'. Vgl. Köhler, Zeitschr. d. V. für Volkskunde 6, 77 zu Gonzenbach Nr. 42. Andres in seinen Kleinen Schriften (1, 318). — Zum Emporziehen der Seidenfäden durch Ameisen (S. 89, 313) vgl. Wetzel, Söhne Giaffers 1896 S. 213; auch Socin, Von Urmia bis Mosul 1882 S. 193 Nr. 14.

Der Fuchs und der Krebs (S. 91) ähnelt dem Wettlaufe von Hase und Igel bei Grimm Nr. 187. Vgl. z. B. Zeitschr. f. deutsches Altertum 12, 527. Blätter für pommersche Volkskunde 3, 65. Vartan, Fables 1825 Nr. 8. Sermons de Haqueville 1530 Bl. 35. Olympianus, Fabulae 22.

Das Mädchen im Kasten (S. 93) hat schon L. mit einer Novelle der 1001 Nacht (11, 191 Breslau) verglichen; s. auch Spitta, Contes arabes modernes 1883 Nr. 6.

Die entführte Frau (S. 108 und 195) gehört zum Kreise der Placiduslegende. Vgl. auch Warbeck, Die schöne Magelone hsg. von Bolte 1894 S. XVI[1].

Wie ein Tiâri Eier ausbrütete (S. 128). Vgl. Frey, Gartengesellschaft hsg. von Bolte 1896 S. 214 f.; dazu noch Polívka, Zeitschr. f. österr. Volkskunde 2, 375.

Wie die Tiâri die Sonne suchten (S. 129). Zu der Erkundigung nach dem Verbleibe des Kopfes des Verunglückten vgl. Frey, Gartengesellschaft S. 220 zu Nr. 12.

Der Fuchs und das Rebhuhn (S. 134): Phaedrus, app. 13 'Perdix et vulpes'. Benfey, Pantschatantra 1, 310. Voigt, Ysengrimus 1884, S. LXXXI. Hans Sachs ed. Goedeke 1, 211: 'Der Fuchs mit dem Hahn' (1546).

Der Fuchs und der Rabe (S. 135). Oesterley zu Kirchhofs Wendunmut 7, 30. Jacques de Vitry, Exempla Nr. 91.

Die Uebereilung (S. 140). Vgl. zum ersten Teile Benfey, Pantschatantra 1, 499. Kirchhof 1, 171; zum zweiten Benfey 1, 479 und Oesterley zu Paulis Schimpf und Ernst Nr. 257.

Die Zunge (S. 144). Vgl. Etienne de Bourbon, Anecdotes historiques publ. p. Lecoy de la Marche 1877 Nr. 246. Oesterley zu Kirchhof, Wendunmut 3, 129.

Altersversorgung (S. 153). Oesterley zu Gesta Romanorum 105 'Rügenglocke'.

Die Folgen des Lügens (S. 155). Zum zweiten Teile von dem durch einen Verleumder entzweiten Ehepaare vgl. Oesterley zu Kirchhofs Wendunmut 1, 366.

Der Bauer als Traumdeuter und Doktor (S. 157) ähnelt Montanus, Schwankbücher, hsg. von Bolte 1899, S. 600, Nr. 34.

Die Bürgschaft (S. 163). Oesterley zu Gesta Romanorum 108.

Ssalo und Abo (S. 175). Vgl. Swynnerton, Indian nights entertainment 1892 Nr. 21 'Eesara and Caneesara'. R. Köhler, Zeitschr. d. V. f. Volksk. 6, 74 zu Gonzenbach Nr. 37.

Die Wette zwischen den Gatten wegen des Schweigens (S. 179; dazu 184). Vgl. Bolte, Das Danziger Theater 1895 S. 226 f. Dazu Swynnerton S. 14, Nr. 11. North Indian Notes and Queries 3, 33 Nr. 65 (1893). Dubois, Pantchatantra p. 363. Uhle, Vetalapañcavinçati p. XXIII. Rua, Giornale storico della lett. italiana 16, 257 f. 1001 Tag 11, 270 (1832). Nouveaux contes à rire 1702 S. 148 'Le cocu pacifique'. Les recreations françoises 1, 107 (1662). D'Aquin de Chateaulyon, Contes 1775 p. 32 nr. 9 'La porte ouverte'. Chph. Friederici, Oel und Wein gegossen auf die Wunden der Lebendig-Toden 2, 66 (1719): 'Der gelassene Hanrey'. Guadagnolis Gedicht ist von Paul Heyse verdeutscht, Gegenwart 1881, Nr. 12; die von Goethe nachgebildete schottische Ballade ist von K. C. Tenner in Dräxler-Manfreds Muse 1855, Nr. 64 nochmals übersetzt. Wolf, Deutsche Märchen und Sagen 1845 Nr. 45. Kristensen, Aeventyr fra Jylland 2, Nr. 24 (1884). Polivka, Archiv für slav. Philologie 19, 224 zu Váelavek Nr. 5. Gittée et Lemoine, Contes populaires du pays wallon 1891 p. 78. Giambattista Basile 1, 90 f. (1883): 'O canto d'o salute d'etre cafune'.

Kleines Volk (S. 185) ähnelt dem Grimmschen Märchen Nr. 18 'Strohhalm, Kohle und Bohne'.

Die brave Frau, die ihre Versucher in Kisten einsperrt (S. 188). Vgl. meine Ausgabe von Freys Gartengesellschaft 1896, S. 286 (zu Val. Schumann Nr. 47); ferner North Indian Notes and Queries 5, 211 Nr. 623 'Women rule the world'.

Der wahrsagende Esel (S. 204). Köhler, Zs. d. V. f. Volkskunde 6, 167 zu Gonzenbach Nr. 70. Frey, Gartengesellschaft 1896, S. 278 (zu Schumann 6).

Der Prinz und die Frau des Juden Illik (S. 229). Ueber den unterirdischen Gang des Liebhabers vgl. Wetzel, Söhne Giaffers 1896, S. 219—221; dazu noch Greene, Works 12, 224. Freudenberg, Etwas für alle 1732 Nr. 18. Vade Mecum für lustige Leute 4, Nr. 40 (1768).

Der Meisterdieb (S. 241). Zum Stehlen der Eier und der Hosen vgl. Bédier, Les fabliaux[2] 1895 S. 448; zur Rhampsinitgeschichte vgl. Cosquin, Contes de Lorraine 2, 277. Socin-Stumme, Der arabische Dialekt der Houwara 1895 S. 107 (Abh. der sächs. Ges. der Wiss. 36). Jahn, Volksmärchen aus Pommern 1, Nr. 52 (1891).

Dschochi (S. 249). Frey, Gartengesellschaft 1896 S. 277 f. (zu Val. Schumann Nr. 5—6).

Der Glücksvogel (S. 253). Vgl. noch Polívka, Archiv f. slav. Phil. 19, 266 Nr. 16.

Die Geschichte eines verschuldeten Menschen (S. 258) entspricht dem Urteil des Schemjäka. Vgl. Simrock, Quellen des Shakespeare[2] 1, 226 f. Jātaka transl. by Cowell 1895 Nr. 257. Pullè, Un progenitore indiano del Bertoldo (Studi editi dalla univ. di Padova 3, 11. 1888) S. 31 Nr. 8 'Il disgraziato'. Schiefner-Ralston, Tibetan tales 1882 p. 29. Swynnerton, Indian nights' entertainment Nr. 13. Morgenblatt 1812 Nr. 132 (türkisch). Phillips, Verm. Schriften 1, 140. 472. Köhler, Jahrbuch f. roman. Litt. 13, 349; Anzeiger f. dtsch. Altertum 9, 403 zu Grünbaum 201. Casalicchio, L'utile col dolce 2, 84. Costo, Fuggilozio S. 255. A. Sylvain, Epitomes de cent histoires tragicques 1581 Nr. 27. Guicciardini, Detti piacevoli 1596 S. 3. Bidermann, Utopia 1691 p. 310 = Hörl von Wätterstorff, Bacchusia 1677 S. 324. Curienser Zeitvertreib 1693 Nr. 41. Müllenhoff, Sagen aus Holstein 1845 Nr. 526. Madsen, Folkeminder fra Hanved Sogn 1870 S. 27. Ortoli, Contes populaires de Corse 1883 S. 193. Archiv f. slav. Philologie 4, 650. 5, 428. 482.

Die Lieder, die den dritten Abschnitt des inhaltreichen Buches einnehmen, sind zumeist kurze Improvisationen, wie sie bei Hochzeiten und sonstigen Tanzvergnügungen gesungen werden; doch finden sich daneben einige grössere Stücke in der bekanntlich auch der arabischen und persischen Litteratur angehörigen Form der Tenzone: S. 304 ein Wettstreit des Weizens mit dem Golde, S. 300 ein Wettstreit der Monate. Zu dem letztgenannten Thema vgl. A. d'Ancona, Archivio delle tradizioni popolari 2, 239; über die Tenzonen im allgemeinen Ethé, Verhandlungen des 5. internationalen Orientalistenkongresses 2, 1, 1 S. 48—135 (1881) und Jantzen, Geschichte des deutschen Streitgedichtes im Mittelalter (1896).

Berlin. Johannes Bolte.

SPLETTSTÖSSER, W.: Der heimkehrende Gatte und sein Weib in der Weltlitteratur. Litterarhistorische Abhandlung. Berlin, Mayer & Müller, 1899. 96 S. 8°.

Es scheint mir, dass mit dem Worte „Weltlitteratur“ schon Missbrauch zu treiben begonnen wird. Eine Abhandlung, welche den verschiedenen Bearbeitungen eines Erzählungsstoffes in den modernen

europäischen Litteraturen gewidmet ist, sollte sich nicht mit dem vielversprechenden Worte „Weltlitteratur“ schmücken. Und dies um so weniger, als sie auch innerhalb des eben genannten beschränkten Kreises nicht vollständig ist.

Der Verfasser der vorliegenden Abhandlung giebt am Schlusse selbst zu, dass er Vollständigkeit wol erstrebt, aber nicht erzielt hat, und wer sich selbst mit derartigen Arbeiten beschäftigt hat, weiss ganz gut, dass einem Forscher absolute Vollständigkeit nicht zu erreichen möglich ist. Er wird stets Nachträge und Ergänzungen von Fachgenossen zu erwarten haben. „Hanc veniam petimusque damusque vicissim.“

Aber wir fordern dagegen, dass der Forscher nichts Wichtiges oder leicht Zugängliches übergehe und schon im Titel die Begrenztheit seines Themas angebe. Hätte der Verfasser der hier besprochenen Abhandlung auf deren Titelblatt „in den europäischen Volksliedern“ statt „in der Weltlitteratur“ gesetzt, so hätte er in uns keine allzu grossen Ansprüche erregt und sich manchen Tadel erspart. Andererseits sagt der Titel wieder zu wenig, denn es ist in den behandelten Dichtungen nicht blos von Gatten, sondern auch von Verlobten und Verliebten die Rede, und manchmal wird schon ins Gebiet der Untreue überhaupt hinübergegriffen, ein Thema, das man einigermassen erschöpfend nur behandeln könnte, „wenn der Himmel wär' Papier“.

Ueber diese Redensart ist von Reinhold Köhler (in Orient und Occident II, 546—59) ausführlich gehandelt worden. Ob sich in dessen Schriften, ausser der gleich zu erwähnenden Stelle, auch manches über das von Splettstösser behandelte Thema findet, ist mir jetzt festzustellen nicht möglich; in der seiner Abhandlung vorangeschickten Bibliographie kommt der Name Köhler gar nicht vor. Nur einmal (S. 12) ist Köhler genannt; aber den von ihm an dieser Stelle (Jahrbuch für romanische und englische Litteratur, VII, 359) gegebenen Rat, die Melodien der Lieder zu vergleichen, hat Splettstösser nicht befolgt. Von Schriften über südslavische volkstümliche Dichtung kennt er keine jüngere, als Kappers Gesänge der Serben, 1852. Die Arbeiten von Friedr. S. Krauss scheinen ihm ganz unbekannt geblieben zu sein.

Noch grössere Lücken zeigt seine Arbeit, wo er das Gebiet des Volksliedes verlässt und das der Kunstpoesie betritt oder verwandte Sagenkreise streift. Ueberhaupt erhält eine solche Arbeit erst dann ihren rechten Wert, wenn sie den Stoff an seinem Ursprunge aufsucht und seinen Wandlungen und Wanderungen nachfolgt. Splettstösser nimmt aber seinen Ausgangspunkt von einem in der Fassung ziemlich modernen piemontesischen Volksliede und scheint, obwol er auch Homer anführt, im Volksliede den Ursprung des Stoffes zu sehen, was erst zu beweisen wäre. Er begnügt sich für das Sagenhafte und Mythologische auf — Schambach und Müllers Niedersächsische Sagen, Göttingen 1855, zu verweisen. Aber auch bei modernen Bearbeitungen geht er solchen Untersuchungen aus dem Wege. Er spricht von Tennysons „Enoch

Arden", von Marcel Prévosts Novelle „D'siré" und Paul Févals Erzählung „La chanson du Poirier", ohne die Zeit ihrer Entstehung anzugeben, was doch sehr leicht gewesen und für Beantwortung der Frage, wer von ihnen den Andern benutzt haben könnte, entscheidend wäre.

Seite 31 sagt er, er werde auf Boccaccios 99. Novelle noch zu sprechen kommen, fertigt sie aber dann mit einigen Zeilen ab. Für die Ermordung Agamemnons zitiert er Homer und Alfieris Tragödie, Aeschylos scheint er vergessen zu haben. Southerns Tragödie „Isabella" erwähnt er nicht, obwol sie ihm doch aus dem Zitat bei Liebrecht-Dunlop (S. 297) bekannt sein musste. In der dort besprochenen Novelle 69 der Cent nouvelles nouvelles ist von einem König von Ungarn, nicht, wie Splettstösser sagt (S. 14), von einem König von England die Rede. Bei den Erzählungen von den gegen den zurückkehrenden Gatten misstrauischen Frauen (S. 59) hätte Walter Mapes Nugae Curialium IV 16 erwähnt werden sollen. (Vergl. meine Quellen des Dekameron, S. 297).

Es fehlen bei Splettstösser ferner: Quinctilians Declamation 347, Caesarius von Heisterbach, Dialogus Miraculorum Dist. VIII, cap. 59 und mehrere andere von mir a. a. O. mitgeteilte Versionen. Am auffallendsten ist aber, dass er von Körners Trauerspiel „Die Sühne" gar nichts zu wissen scheint.

Andererseits berührt er wieder mit seinem Thema nur lose zusammenhängende Erzählungskreise, die er natürlich in seiner Abhandlung nicht erschöpfend behandeln kann. So gehören die Seite 20—21 erwähnten Lieder zur Genovefasage; der ganze vierte Teil: „Der heimkehrende Gatte erfährt, dass die Frau geraubt worden sei und macht sich auf, sie zu suchen" gehört eigentlich zu den Mythen von durch Drachen geraubten Frauen, bei denen die Heimkehr des Gatten nur Nebensache ist. Auch die am Ende des dritten Teils, „Liebesprobe," verhältnismässig ausführlich behandelte Erzählung vom „Schneekind" hat mit dem Hauptthema wenig und mit der Liebesprobe noch weniger zu schaffen. Wollte der Autor sie aber ausführlich behandeln, so hätte er die Nachweise in Von der Hagens Gesamtabenteuer 47, II, S. LIII bis LV, benutzen sollen.

In den meisten der von Splettstösser und Anderen behandelten Liedern und Erzählungen ist der Krieg und als dessen Folge oft Gefangenschaft die Ursache des langen Ausbleibens des Gatten, ohne Nachricht von sich zu geben. Er kann aber auch aus langer Haft im — Zuchthause zurückkehren und die Frau mit einem Anderen verheiratet finden, weil die Ehe als durch seine Verurteilung gelöst betrachtet wurde. Ich kann zwar als Beispiel hierfür nur anführen einen Kolportage-Roman, „Melanie", von Dr. med. (?) Keller und das Drama „Schuldig" von Richard Voss, das freilich zugleich unter V. gehört; ich erinnere mich aber, auch anderswo Aehnliches gelesen zu haben.

Ich habe von den sechs Teilen der Schrift Splettstössers bereits zwei erwähnt und will nur noch bemerken, dass die Ueberschriften der anderen lauten: 1. Wie der heimkehrende Gatte (oder Jüngling) die

Frau (oder die Geliebte) mit einem anderen verheiratet findet und was sich da begiebt; II. Rückkehr des Mannes am (oder vor dem) neuen Hochzeitstage der Frau und Lösung der Konflikte; V. Der Gatte trifft bei der Rückkehr die Frau in grosser Erniedrigung; VI. Der wiederkehrende Jüngling entführt die Geliebte, welche wegen ihrer Liebe zu ihm von den Eltern übel behandelt wird.

Diese Einteilung der Schrift ist eine recht gute, da eine solche nach der Ursache der Abwesenheit des Mannes, wie wir gesehen haben, nicht thunlich war. Auch sonst ist die Arbeit eine lobenswerte, wenn man sich beim Titel „Volkslied" statt Weltlitteratur denkt.

Ist sie, wie wir vermuten, eine Erstlingsarbeit, so können wir uns vom Verfasser Gründlicheres und Lobenswerteres versprechen.

Wien. Marcus Landau.

Kurze Anzeigen.

In der Anmerkung S. 111 hat Stiefel Julius Slowackis „Marja Stuart“ unter den deutschen Maria Stuart-Dramen angeführt. Aber 1879 wurde nur dessen deutsche Uebersetzung veröffentlicht. Das polnische Original ist schon 1847, zwei Jahre vor dem Tode des Dichters, erschienen. Den Inhalt dieses polnischen Maria Stuart-Dramas bildet die Ermordung Rizios und Darnleys.

Wien. Marcus Landau.

In einem recht lesenswerten Aufsatze „*Dwellings of the Saga-Time in Ireland, Greenland and Vineland*“ giebt Cornelia Horsford in einer Sonderausgabe aus der „National Geographic Magazine“ Vol. IX, p. 73—84 eine auf eigener Anschauung beruhende kurze Uebersicht über die jüngsten Ergebnisse der archäologischen Forschungen in den drei genannten Gebieten. Auf die Beschreibung einiger isländischer Wohnhäuser und des Tempels von Thyrli folgt ein Ueberblick über die 1894 von D. Brunn ausgegrabenen Wohnstätten in Grönland (im jetzigen Julianehåbs-Distrikt), wobei die grosse Aehnlichkeit mit den isländischen Häusern — die letzteren unterscheiden sich fast nur durch die dickeren Mauern — betont wird. An dritter Stelle werden einige skandinavische Bauten im „Weinland“, in und bei Cambridge im Staate Massachusetts, behandelt, bei denen neben wesentlichen Uebereinstimmungen auch kleine Unterschiede gegenüber den isländischen und grönländischen Ueberresten festzustellen sind. Die Beschreibung ist durch zehn gute Abbildungen erläutert, von denen die drei zu Grönland gehörigen den Middelelser om Grönland XVI, Kopenhagen 1896, entnommen sind. — Der Aufsatz kann als eine willkommene Ergänzung zu der von K. Kålund im Grundr. der germ. Philol.² III, 428—436 gegebenen Darstellung betrachtet werden.

Breslau. Hermann Jantzen.

Zur Abwehr. Herr Prof. Dr. Otto Harnack hat auf meine Besprechung seiner Schillerbiographie im 14. Bande der „Berichte des freien deutschen Hochstifts“ (Herbst 1898) nicht wie sonst üblich an dasselbe Organ eine Berichtigung eingesandt, sondern im Maihefte von Herrn Prof. Dr. Sauers „Euphorion“ seine vorgebliche Berichtigung zum Anlass verdächtigender Unterstellungen benutzt. Einer Verläumdung und ihren Urhebern sollte man nur die ihnen gebührende Verachtung entgegen setzen. Da aber Herr Harnack Mitarbeiter an meiner Zeitschrift war, so will ich ihrer Leser willen Herrn Harnacks Verfahren beleuchten. Herr Harnack hatte sich vor einigen Jahren durch eine von Alfred Biese in der Zeitschrift ausgesprochene Kritik, für welche natürlich Biese selbst und nicht der Herausgeber die Verantwortung trug, zu meinem Bedauern verletzt gefühlt. Ich selbst wähnte jedoch nach wie vor in freundlichem Verhältnisse zu ihm zu stehen und liess keine Gelegenheit vorübergeben, meiner Wertschätzung seiner früheren Arbeiten warmen Ausdruck zu geben. Ja ich suchte wegen dieser früheren Leistungen auch an dem ungleich schwächeren Schillerbuche das Lobenswerte möglichst hervorzukehren und die Mängel der Arbeit nur in schonendster Weise zu berühren. Um so grösser musste bei diesem Bewusstsein der durchaus freundlichen Haltung meiner Besprechung mein Erstaunen über Herrn Harnacks

Angriff sein, der selbst durch die Annahme nervöser Ueberreizung kaum zu entschuldigen ist. Herr Harnack glaubt die angebliche Parteilichkeit meiner Besprechung durch drei meiner Urteile zu belegen. Wirklich ist mir an einer Stelle ein Versehen zugestossen. Herr Harnack schreibt nämlich S. 108: „Dalberg verlangte für das Jahr von ihm drei neue Stücke"; ich übersah in mir selbst unbegreiflicher Weise, dass Herr Harnack in Klammern hinzugefügt: „also ausser dem Fiesko und der Luise Millerin noch eins" und sprach von einem Irrtum Harnacks in der Berechnung. In den beiden anderen Fällen hätte Herr Harnack seine angebliche Berichtigung in seinem eigenen Interesse besser unterlassen. In dem Absatze über das Bündnis Schiller-Goethe schreibt Harnack S. 237: „Es giebt Handschriften, in denen beide abwechselnd die Resultate ihrer Besprechungen niedergeschrieben haben, und mit stiller Ehrfurcht betrachten wir diese Zeugen edelster geistiger Gemeinschaft". Ich bemerkte dazu: „Für den Goethe-Schillerischen Briefwechsel wäre das eine sonderbare Bezeichnung, über bisher unbekannte Handschriften aber wäre doch eine weniger geheimnisvolle Mitteilung geboten". Da verweist Herr Harnack triumphierend auf das im 47. Bande der Weimarischen Ausgabe von ihm abgedruckte „Schema über den Dilettantismus". Der Herausgeber hat dabei nicht, wie es meiner Ansicht nach seine Pflicht gewesen wäre, neben dem von ihm zitierten Goetheschen Tagebuche auch den Goethe-Schillerischen Briefwechsel genügend angeführt. In ihm ist aber von dieser gemeinsamen Arbeit so oft die Rede, dass das Schema ebensogut als Anhang zum zweiten Bande gehören würde, wie die gemeinsame Abhandlung „über epische und dramatische Dichtung" stets dem ersten Bande angereiht wird. Das Schema ist zudem, wenn auch ohne Erwähnung Schillers, bereits im 44. Bande der Ausgabe letzter Hand abgedruckt worden. Wenn nun Harnack diese Arbeit im Sinne hatte, eine bereits veröffentlichte Handschrift meint und von „Handschriften" geheimnisvoll andeutend orakelt, so ist das geradezu grober Unfug. Die Leser der für weite Kreise bestimmten Schillerbiographie sind nicht zum Rätselraten da, und können von den „Paralipomena" der Weimarischen Ausgabe nichts wissen. Ich selbst kam nicht auf den Gedanken, dass Harnack jenes Schema erraten lassen wolle, weil ich — wie ich nun sehe mit Unrecht — von ihm eine zu gute Meinung hatte. Jetzt muss ich ihm absichtliche Geheimniskrämerei und Wichtigtuerei, schriftstellerischen Charlatanismus in jenem Satze zum Vorwurfe machen. Geradezu unaufrichtiges Spiel aber zeigt die andere seiner angeblichen Berichtigungen. Herr Harnack schreibt S. 167 über Schillers Rezension der Goetheschen „Iphigenie", sie sei trotz ihres grossen Umfanges im ganzen doch unbedeutend. Zwar erkenne Schiller mit Bewanderung den grossen Schritt vom „Götz" zur „Iphigenie" an, „aber er weiss nicht viel eigenes und selbständiges darüber zu sagen. Man merkt hindurch, dass ihm die antikisierende Form und zugleich auch der ganze Charakter des nicht tragischen Dramas noch fern lie t, dass er noch keine klare Stellung dazu genommen hat". Nicht mit einem Worte hat Herr Harnack bei diesem Tadel gegen Schiller erwähnt, dass wir von seiner Rezension nur den ersten Teil besitzen, der in der Hauptsache sich auf eine Inhaltsangabe der Euripideischen und Goetheschen „Iphigenie" beschränkt. Die „genaueste Erörterung" sollte erst in einem zweiten Teile der Rezension erscheinen. Mit vollem Recht sagt daher Otto Pietsch („Schiller als Kritiker" S. 50), wir müssten die Nichtvollendung der Rezension „lebhaft bedauern, da gerade der Teil, der noch ausstand, die eigentliche Kritik enthalten haben müsste". Durfte ich nun sagen, es sei mir nicht recht verständlich, wie Harnack die ganze Rezension, von der wir doch nur die über Euripides handelnde Einleitung kennen, „unbedeutend und unselbständig" schelten könne? Ich hielt dies nur für eine Flüchtigkeit Herrn Harnacks; jetzt, wo er sein Unrecht verteidigen will, nenne ich es frivole Unbill gegen Schiller. Doch was sage ich verteidigen? Herr Harnack will sich ja nicht verteidigen, er will eine freundlich gehaltene, doch unparteiisch prüfende Kritik seiner mangelhaften Arbeit verdächtigen. Der vergiftete Pfeil prallt jedoch ab und springt auf den Schützen selbst zurück, dem allein die Führung solcher Waffen zur Unehre gereichen muss.

Breslau. Max Koch.

Abhandlungen.

Andrea Guarna, Johann Spangenberg und das „Bellum grammaticale".

Von

Ludwig Fränkel.

1. Allgemeine Orientierung [1]).

Das „Litterarische Centralblatt", Jahrg. 1895, Nr. 49 Sp. 1765 enthielt über „Spangenberg, Johann, Grammatischer Krieg. In deutscher Uebersetzung von Rob. Schneider, Oberlehrer. Berlin 1895. Friedberg und Mode. (25 S. 8)", unter meiner dort üblichen Chiffre L. Fr. folgendes Referat; „Schneider hat im Jahre 1887 eine Textrevision des Bellum grammaticale erscheinen lassen und jetzt veröffentlicht er im Centralorgan [2]) für die Interessen des Realschulwesens XXIII, 193—217 (das war genau anzugeben) sowie in diesem Sonderabdrucke eine entsprechende Verdeutschung. Jedoch nennt er beide Mal Johann Spangenberg als Verfasser, ohne einen Beweis dafür zu haben. Man vgl. darum

[1]) Nach Abschluss dieser Abhandlung teilt mir Geh. Reg.-Rat. Dr. O. Hartwig, Direktor der Hallenser Universitätsbibliothek, mit, dass in dem von ihm herausgegebenen „Centralblatt f. Bibliothekswesen" VI (1889) S. 221 eine das Resultat vorwegnehmende Arbeit, Verslagen en mededeelingen d. Kont. Akad. (Letterkunde) 3e reeks 4o deel Amsterdam 1887 p. 332—340: J. C. G. Boot über das Bellum grammaticale, citiert ist. Da diese weiterem Interessentenkreise nicht recht zugänglich und tatsächlich auch von mir entgangen ist, auch andere und andorsartige Materialien verarbeitet sind, veröffentliche ich meine Arbeit doch.

[2]) Nicht „Centralblatt f. d. I. d. R.", wie dor Sonderdruck angiebt.

vorläufig Grässe, Lehrbuch einer allg. Literärg. III1, 111 fg.[1]) und Jöcher's Gelehrtenlex. II, 124 fg. (neben IV, 712) und Allg. dtsch. Biogr. 35, S. 43—46, Näheres demnächst beim Ref. in der „Zeitschr. f. roman. Phil.“ Da aus äusseren Gründen ein Erscheinen in genannter Zeitschrift nicht möglich war, so erscheint die Abhandlung nunmehr an dieser Stelle, wohin sie auch ihre in verschiedene Litteraturgebiete eingreifenden und sie verknüpfenden Darlegungen verweisen. Diese verheissene Aufklärung wird nun hiermit vorgelegt, in voller Breite, d. h. in Gestalt regestenartiger Listen der negativen und positiven Beweise und beigefügten Konsequenzen, die der Uebersichtlichkeit halber möglichst knapp gehalten sind. Den Nutzen von Schneiders, gerade in jener durchaus realistisch-progressistischen Zeitschrift, zumal noch in Form der einzigen ‚Abhandlung' eines Heftes, stutzig machenden Verdeutschung vermag ich nicht einzusehen, falls sich damit nicht ein ernster litterarhistorischer oder litterarischer Zweck verbindet. Auch wenn sich in diesem Studierstubenscherz eines nicht gerade vertrockneten Formalgrammatikers Schneider gemäss „eine leise Satire auf den Streit zwischen Humanismus und Obscurantismus“ — letzterer Terminus übrigens für das 16. Jahrhundert nicht ganz stichhaltig — verbergen sollte, käme ihm keinerlei höhere ästhetische oder kulturgeschichtliche Bedeutung zu, erst recht nicht falls die Voraussetzung in Schneiders letztem Vorwortsatze gelten würde: „aber selbst in seiner rein grammatikalischen Bedeutung darf das eigenartige Schriftchen ein allgemeines Interesse in Anspruch nehmen“[2]). Da hat die heutige Litteraturgeschichte die Erfordernisse der Gegenwart mit unendlich Wichtigerem zu befriedigen.

[1]) Seine Auslassung als wohl bisher einzige eines zünftigen Litterarhistorikers stehe hier; sie findet sich bei Gelegenheit einer ausführlichen Bibliographie der vielgepflegten „Encomia“-Litteratur des 16. Jahrhunderts: „Auch Andreas Guarna aus Salerno gehört hierher mit seinem in Italien unzählige Male gedruckten Bellum grammaticale (Gramm. opus novum mira quadam arte et compendiosa s. bellum grammaticale. Crem. 1511. 4. Viteb. 1543. Antver. 1557. 8. Budss. 1561. 8. Amst. 1654. 8. u. s. oft a. b. Dornav. T. 1 p. 673 sq. u. Diss. lud. p. 400 sq. Guerre grammaticale, trad. en fr. av. d. not. Poitiers 1811. 12. s. Biogr. Univ. T. 18. p. 598. Dahlmann, Schaupl. mask. Gel. p. 527. sq.)“; manche Einzelkorrekturen dazu werden sich im Folgenden herausstellen: vgl. unten S. 256 Grässe selbst.

[2]) Vergleiche die in Schneiders Praefatio zu seiner Text-Ausgabe p. V gegebene überschwängliche Charakteristik; diese, freilich in den Gesichtspunkten auffällig mit den höchlichst lobenden Wendungen zusammenstimmend mit den an analogem Flecke gebrachten der früheren Neudrucke, stützt sich nicht einmal auf Kenntnis der Originalfassung!

Nahm ja schon die holländische Fachgelehrsamkeit des 17. Jahrhunderts, doch gewiss gegen den Einwurf antigrammatischer Ketzerei gefeit, das Schriftchen keineswegs durchaus ernst; in einem in meinem Besitze befindlichen Sammelwerkchen — demselben, das Grässe in der oben angezogenen Notiz erwähnt — „Dissertationum ludicrarum, et amoenitatum, Scriptores varij. Editio nova et Aucta. Lugd. Batavor. 1644" heisst es S. 3 f. der an ‚benevolo lectori' gerichteten Dedikation: „Si Grammaticus [es], horum studiorum taedia atque tetricas institutiones *belli Grammaticalis* lectione leva ac discute".

Nicht um den völlig dilettantisch verfahrenden R. Schneider zu belehren, sondern um das arge Missverständnis, das er durch seine Doppelleistung gleichsam officiell — denn er ist der erste moderne Herausgeber und der erste Uebersetzer ins Deutsche überhaupt — in die Welt gesetzt hat, ein für alle Mal zu beseitigen, erscheinen die nachfolgenden Auseinandersetzungen. Das erneuerte Werk ist nämlich gar nicht von Johann Spangenberg (1484—1550), dem bekannten Freunde, Helfer Luthers und Melanchthons, verfasst, sondern durch ihn nur aus dem gleichbetitelten Buche des Andreas Salernitanus, d. i. Andrea Guarna aus Salerno, in einer kaum eindrucksvolleren Modelung neu in die Presse geleitet worden. Mag nun auch mancher vielleicht in Anbetracht der nicht eben führenden Persönlichkeit, die A. Guarna und J. Spangenberg in der Litteratur vorstellen, das angerichtete Unheil nicht übermässig schlimm finden, so dünkt mich dieser Fall doch typisch für die unwissenschaftliche Gewissenlosigkeit — man verzeihe den harten, im Weitern bald erklärlich werdenden Ausdruck — eines sich auf den kritischen Arbeiter hinausspielenden Philologen und offenbart ein, Gottseidank, besonders in deutschen Landen sehr seltenes Beispiel von geradezu sträflichem Leichtsinn im Edieren. Dabei entspringt für die äussere, die philologische Geschichte der Litteratur manch hübscher Beitrag, der wohl da oder dort normativ verwendet werden kann. So wird der höhern Zweck meiner Ausführungen hoffentlich allerseits als ein weiter greifender erkannt werden denn als die einfach zu lösende Aufgabe, dem Italiener sein gutes Recht zu erstreiten, wider das ihm der anspruchslose deutsche Kirchen- und Schulverbesserer unbefragt in die Schranken entgegengetrieben wurde. Was endlich den Inhalt selbst anlangt, so rangiert das betroffene Buch damit in der schier unübersehbaren Reihe der Ἐγκώμια-Gattung, die das scholastische Zeitalter zu immer ausgedehnterem Wachstume auf das humanistische vererbt hatte; Grässe hat es (s. o.) richtig da eingeordnet, und wer die Vorstufe

dieses Zwitters gelehrter Darstellung und intuitiven Schaffens zurückverfolgen will, begegnet beim ‚3. Zeitraum' in G. Gröber's Behandlung der mittellateinischen Litteratur [1]) schon mehrere Jahrhunderte vorher etlichen sehr ähnlichen Früchten desselben Zweigs. Im übrigen lasse ich, um den Gedankengang in Bausch und Bogen zu rekapitulieren, Schneider [2]) das Wort: „In einer allegorisch-humorvollen Form versucht der Verfasser die mannigfaltigen Erscheinungen der lateinischen Grammatik den Lesern klar zu machen. Nach seiner Auffassung zerfällt das Gebiet der Grammatik in zwei Reiche: In dem Gebiet der Verba herrscht Amo, in dem der Nomina Poeta als König. Bei einem Gelage kommt es zwischen beiden Königen zu einem heftigen Wortwechsel, der zu einem Kriege führt, in welchem beide Parteien schwere Verluste erleiden. Das Resultat des Kampfes ist der jetzige Bestand der lateinischen Elementargrammatik, wobei die drei Männer Priscian, Servius und Donatus als Vermittler des Friedens erscheinen".

2. Bibliographische Uebersicht.

Vermag ich auch im folgenden keine vollständige Liste aller nachweisbaren Ausgaben des oft gedruckten Werkchens zu liefern oder habe ich es vielmehr gar nicht angestrebt, ein derartiges tatsächlich zweckloses Beginnen zu unternehmen, so wird dennoch zweifelsohne das von mir hier aufgestellte chronologische Verzeichnis der auf der Königl. Hof- und Staatsbibliothek zu München [3]) vorhandenen Exemplare völlig ausreichen und, zumal die Signaturen nebst genügender Differenzierung beigefügt sind, jedem irgend erheblichen Nachtrage bequemen Auschluss ermöglichen [4]).

NB. Die Längsstriche bedeuten Zeilenabbruch und stehen nicht in den Originaltiteln.

1. GRAMMATICI BELLVM. NO-/ miuis et Verbi Regum, de principalitate / oratiōis inter se cōtendentum.

[1]) In dem von ihm herausgegebenen „Grundriss der romanischen Philologie" II, I, 388—391.

[2]) Central-Organ u. s. w. S. 193 f., Sonderabdruck S. 1f.

[3]) Gern benutze ich diesen Anlass, um für die hierbei wie gar oft bewährte freundliche Hilfsbereitschaft der Herren Oberbibliothekar Jos. Aumer und Bibliothekar Dr. Aug. Hartmann wärmstens zu danken.

[4]) Etliche werden sich aus den nächsten Abschnitten ergeben; die anderwärts angeführten, z. B. die von Grässe in obiger Fussnote auf S. 2, sind nachzuprüfen Grässes Zuverlässigkeit in rebus bibliographicis ist öfters fragwürdig (vgl. unten S. 256)

Kleinquart. 16 unpaginierte Blätter (Custos bis Diij). Sign.: L. lat. 556/6. — Am Schlusse (16 verso): Argentorat. Ex ædibus Schu-/rerianis, Anno. M.D.XII. / Cal. Septēb. — Auf dem Titelblatt: Hieronymi Eonduli Cremonensis Exasticon / Ad Lectorem. / . . . . abgedruckt, auf dessen Rückseite: PAVLO CESIO IVR. CONSVL / TO. ANDREAS GVARNA SALERNITA = / NVS. SAL. D. — Auf dem letzten Blatte (nach FINIS) recto und verso; Gasparijs Auiati Cremonēsis. Carmē ad lectorē. . . . . ., danach: Hieronymi Eonduli Cremoneñ. Tetrastichon.

Auf 13 Seiten ist das Exemplar interlinear und marginal mit recht unleserlichen lateinischen periphrastischen Glossen und einzelnen Ansätzen zur Verdeutschung in alter Zeit versehen worden.

2. GRAMMATICALE BELLVM. Nominis et Verbi Regū, de principalitate / orationis inter se contendentium.

Kleinquart. 16 unpaginierte Blätter (Custos bis Cev). Sign.: L. lat. 556/7. — Am Schlusse (16 recto); Argentorat. Ex Aedibus Schurerianis, Anno M. D. XIII. Mense Febru. — Auf dem Titelblatt sind abgedruckt: Hieronymi Eonduli Cremonensis / Exasticon / Ad Lectorem . . . . sowie Eiusdem Tetrastichon.; auf dessen Rückseite dasselbe wie bei 1. — Auf dem letzten Blatte recto nach ‚ΤΕΛΟΣ, καὶ θεῷ δόξα.': Gasparis Auiati Cremonēsis. Carmē ad Lectorē. — Differenz von 1 nur in wenig abweichender Textverteilung und Art der Abbreviaturen.

Durch das ganze Heft verstreut einzelne marginale lateinische, wenige deutsche Glossen alten Datums.

3. Bellum Gram- / maticale.

Kleinquart. 14 unpaginierte Blätter (Custos bis C III). Sign.: L. lat. 557/2x. — Am Schlusse (14 recto): Impressum Bononię per Benedictum Hectoris Bi / bliopolam Bononiensem. Anno Dñi M. D. XXI. Mense Iunio. — Auf der Rückseite des Titelblatts: Paulo Cæsio Iur. V. Consulto: Andreas Guarna Salernitanus. Sal. D. — Auf dem letzten Blatte (14 recto) sind ‚Finis' (13 verso) die Verse des Gaspar und dann die des Hieronymus (diese hinter einander wie in 2 auf dem Titel und zum ersten Male mit der Form FONDVLI) abgedruckt. — Differenz in Textverteilung, Abbreviaturen, Druckfehlern (z. B. *Th*etrasticon über Hieronymus' zweitem Gedichte).

4. GRAMMATI = / CALE OPVS NOVVM, MIRA quadam arte, et compendiosa excus = / sum, Quo Regū Nominis et Ver = / bi, ingens Bellū, ex cōtentione / principatus in oratione, describitur.

Kleinquart. 16 unpaginierte Blätter (Custos bis diij). Sign.: L. lat. 557 (3. — Am Schlusse (16 recto): Viennæ Austriæ, per Johannem

Singroniū. / Anno incarnationis domini / M. D. XXIII. — Auf dem Titelblatte ist abgedruckt: ADRIANVS VVOLFHARDVS TRANSSYLVA=/nus. Ad Lectorem.; auf seiner Rückseite dasselbe wie bei 1, 2, 3, ferner: IOACHIMI Vadiani ad Andreā Salernū operis autorem. — Auf Blatt 15 verso bis 16 recto nach ‚FINIS' dieselben Gedichte und in derselben Reihenfolge wie bei 3, doch mit der Aenderung Casparis . . . — Differenz in Textverteilung, Abbreviaturen, Druckfehlern (an der bei 3 genannten Stelle steht hier: Tetrastichon).

5. GRAM—/MATICALE BELLVM,/NOMINIS ET VERBI RE—/gum de principalitate orationis / inter se contenden — / tium.

Kleinoctav. 20 unpaginierte Blätter (Custos bis Ciij). Sign.: L. lat. 374. — Am Schlusse (20 recto) nach ‚FINIS' Gaspar's Carmen und Hieronymus' ‚tetrastichon'. — Differenz nur in Textverteilung u. s. w.

Die Münchner Hof- und Staatsbibliothek besitzt noch zwei Exemplare dieser Ausgabe als Beibände=A. Gr. b. 1019/$_2$ und A. Lat. b. 2062$_2$/.

6. BELLVM/GRAM=/MATICALE: / VITEBERGÆ. / 1534.

Oktav. Sign.: L. lat. 44/$_2$. — Auf dem Titelblatte stehen nur vorgenannte Worte. Der Band umfasst aber 32 Blätter mit gemeinsamen Custos bis Dv, wovon das Titelblatt unpaginiert, ‚Bellum grammaticale' + ‚Zenophontis Hercules etc.' bis 24 paginiert, ‚Dialogus etc.' nebst den übrigen folgenden Gedichten unpaginiert, aber von vornherein mit den beiden ersten und grössten Nummern vereinigt gewesen, nicht etwa aus Buchhändlerspekulation nachträglich dazugeheftet worden sind [1]). — Auf dem letzten Blatte steht nichts ausser recto: VITEBERGÆ APVD/ GEORGIVM RHAV [2])/ ANNO/ M. D. XXXIIII.

Näheres über diese Ausgabe vgl. unten in Abschnitt IV 1. — Die Münchener Hof- und Staatsbibliothek besitzt noch ein Exemplar dieser Ausgabe unter Sign. P. o. lat. 861/$_6$; der dieses letztere enthaltende

[1]) Dass derartige Praktiken gerade in der hier in Betracht kommenden Sfäre wenig später üblich gewesen sein müssen, um mit unbequemen popular-philologischen Novitäten, die Ladenhüter zu werden drohten, zu räumen, beweisst meine bezügliche Feststellung für den Verleger von Friedrich Taubmann's Virgil-Kommentaren: Allg. dtsch. Biogr. XXXVII 437.

[2]) Es sei bemerkt, dass dieser aus der berühmten Wittenberger Officin von Georg Rhau hervorgegangene Druck nicht den vielleicht Lucas Cranach'schen Holzschnitt von Pyramus und Thisbe auf seiner arabeskenreichen Titelumrandung enthält, den K. Th. Gaedertz auf einem 1526er theologischen Traktat — also auch einer sachlich damit gar nicht harmonierenden Neuerscheinung, die noch dazu für die breiten Massen berechnet, also auch im Schmucke des augenfälligsten Blattes volkstümlich zu halten

Sammelband trägt auf dem Rücken eine ältere handschriftliche Angabe seines Inhalts, und darin heist es am Ende: ‚Io(.) Spangenbergii Bell. Gram. Hercules, Dial.‘

7. BELLVM / GRAMMATI— / CALE. /

VIRTVTE DVCE, *Vignette!* COMITE FORTVNA.

NB. Die Vignette: Antiker Greif in Renaissancestil hält mit zwei seiner vier Klauen eine durch eine Kiste laufende Kette, an der eine Kugel hängt.

APVD SEB. GRYPHIVM / LVGDVNI, 1541.

Oktav. 39 paginierte Seiten incl. Titelblatt (ausserdem Custos bis C_3). Sign.: L. gen. $68/_1$. — Auf S. 3 die Widmung, die in 1—5 auf der Rückseite des Titelblatts steht. — Am Schlusse (39 recto): ‚GASPARI AVIATI‘ carmen sowie beide Gedichte ‚HIERONYMI FONDVLI‘. Keine textlichen Abweichungen von der in 1—5 zu Grunde liegenden Fassung, sondern bloss Verschiedenheiten in der Textverteilung, Orthographie u. ä.

8. BELLVM / GRAMMATI — / CALE. | AD LECTOREM. / Si nis Grammaticæ cognoscere damna: libellum / Hunc lege, qui Bellum Grammaticale sonat. / M. I. K. /

Vignette.

VVITEBERGÆ / Recusum per Clementem / Schleich. / M.D.LXXX. /

NB. Die Vignette: Taufe eines Zöglings durch seinen Meister, vor dem er kniet, aus einer Flasche; Scenerie freies Feld, Rückblick auf Kirchtürme und Berge.

Oktav. 23 unpaginierte Blätter (Custos bis C_5). Sign.: Ph. Spec. $116/_3$. — Die Ausgabe ist ein nur in der Textverteilung abweichender Abdruck von No. 6.

9. ANDREAS / GVARNA / Patritius Salernitanus. / De bello Grammaticali. Ab innumeris mendis repurgatum, / ac postillis auctum. / *Vignette.* /

war! — derselben Druckerei entdeckt und als mittelbare Quelle bez. Mitquelle der Rüpelkomödie in ‚A midsummer night's dream‘ angesetzt hat: vgl. die 2. Abhandlung „Zum Zwischenspiel im Sommernachtstraum“ in seinen Mitteilungen „Zur Kenntniss der altenglischen Bühne nebst andern Beiträgen zur Shakespeareliteratur“ (1888) und meine Bemerkungen dazu Engl. Stud. XV 442 ff., wo ich S. 445 (Nachtrag) auch auf J. Spangenberg's „Evangelia dominicalia in versiculos versa“ (1539 bei Rhau herausgekommen) eine ganz abweichende Titelbordüre finde.

VENETIIS. / Apud Franciscum Ziletum. / M.D.LXXXI.

NB. Die Vignette: Hufeisenförmige Arabeske, darin ein siebenzackiger Stern, dessen nach unten gerichteter Strahl verlängert ist und ein gewundenes Band mit der Inschrift INTER OMNES durchsticht.

Oktav. Zusammengedruckt mit: ,Q. MARIVS / CORRADVS / VRITANVS, / GAPSARI [sic!] CERVANTI / SALERNITANORVM / Archiepiscopo S.P.D.' / *Einfache Arabeske.* Auf 48 paginierten Blättern, wovon 25—48 auf Guarna, De bello Grammaticali, kommen, beide Werke sind aber völlig gesondert betitelt, und zwar deckt sich die Aufschrift des ersten im übrigen ganz mit obiger. — Sign.: L. lat. 165/₂.

Die Fassung dieser Ausgabe repräsentiert, wie schon ein flüchtiger Augenschein belehrt, eine selbständige Umarbeitung und basiert äusserlich auf einem Drucke der durch 3. in unserer Reihe vertretenen, in Italien entstandenen Sippe, mit der sie die Stellung der Gedichte gemein hat (S. 47 verso beginnt die Ueberschrift des ersten letztgenannter: *G*asparis). Auf Blatt 26, d. h. direkt nach dem Titelblatte, steht die übliche Widmung des Guarna an Paulus Caesius.

10. BELLVM / GRAMMATI — / CALE, / inter Nomen et Verbum, Reges, de Prin — / cipatu in oratione inter se contendentes, / Lectu jucundum, et Iuventuti Scho — / lasticæ utile; / Ante seculum adornatum, et nunc / denuo recognitum. / *Einfache Arabeske.* / TIGVRI, / Typis Joh. Henrici Hambergeri, / Anno MDCXLX.

Kleinoktav. 56 paginierte Seiten excl. Titelblatt. Sign.: P. o. lat. 1079/₂.

Die Fassung entspricht der Vulgata, lässt aber die Widmung und die drei Gedichte fort.

11. ANDREÆ GVARNÆ / SALERNITANI, / Patricii Cremonensis, / BELLVM / GRAMMATICALE. /

Vignette. /

AMSTELÆDAMI / Apud Joannem à RAVESTEYN. / 1654.

Oktav. 37 paginierte Blätter incl. Titelblatt. Sign.: N. Libr. 197/₁.

Giebt die Vulgata wieder: die drei Gedichte hinten (37 verso), mit den Lesarten ,CASPARIS' und ,FONDVLI'. Vorausgeht auf S. 3f. eine Widmung dieses Neudrucks an ,Nobilissimis & Illustribus Adoles — / centibus Νεανίσκοις / D. D. JUSTINO de NASSAU, / et / PHILIPPO HENRICO HERBERTO / Dom: in Hueklum Amitinis, / 'unterschrieben: Amstelod. 12 Cal.: Decembr. / styl: Gregor: 1653. / Vester officio, / observantia & / propensione ad omnia paratissimus, P. D. ex Gallis. /

Auf dem Rücken althandschriftliche Inhaltsangabe des Bandes, schliesst: Bellū Grā — / maticale. / Andr. Gvarnæ.

12. ANDREÆ GUARNÆ/SALERNITANI, / BELLUM / GRAMMATICALE / Dennò in gratiam Tyronum Notis ad præcepta / Grammaticalia instigantibus illustratum, / ac Capitibus distinctum. / Editio nova à mendis quibus priores scatebant, purgata. / *Vignette*[1]) / AMSTELÆDAMI, / Apud JHENR. WETSTENIUM, / CIↃ IↃC LXXVIII.

Kleinoktav. 72 paginierte Seiten incl. Titelblatt. Sign.: L. lat. 375.

Wiederholt mit einer eigenen Zerschneidung in 27 Capita die durch No. 9 repräsentierte Umarbeitung, führt aber in Fussnoten eine ganze Anzahl philologischer Berichtigungen, Zusätze und Verweisungen (besonders auf Vossius) hinzu. Die Originalwidmung ist fortgefallen. Auf der Rückseite des Titelblattes stehen: das Carmen ‚Gasparis Aviati', ein aus vier Distichen bestehendes Gedicht ‚Ad Ornatissimum virum Casparum Thomæ, / Bellum Grammaticale diu desideratum / Scholis reddentem. /', sodann ‚Hieronymi Fonduli Cremonensis / Tetrastichon.' /

Auf dem Rücken althandschriftlich: Bellū Grāma / ticale / Andr. Guarnæ /

13. BELLUM / GRAMMATICALE /

Vignette. / COLONIÆ, / Apud JOANNEM ODENDALL, / Bibliopolam. / Anno 1710.

NB. Die Vignette: Zwei amorettenhafte Engel halten ein kolossales Herz, in dessen weissem Mittelfeld H S steht; diese Buchstaben auch rechts unten als Künstlerzeichen.

Oktav. Direkt hinten angedruckt sind, ohne auf dem Titel nahmhaft gemacht zu sein, ‚Xenophontis Hercules' und der ‚Dialogus' wie in No. 6, alles zusammen incl. Titelblatt 48 paginierte Seiten, davon 36 auf ‚B. G.' entfallend. Auf der Rückseite des Titelblatts ‚PRÆFATIO In BELLUM GRAMMATICALE', d. i. das ‚Dodecasticon' J. Spangenbergs, dessen Namen im ganzen Buche nicht genannt wird.

Die Fassung ist textlich, wie auf der Hand liegt, dieselbe Umgestaltung wie in No. 6 und No. 8.

[1]) Diese grösste und eigenartigste der Vignetten auf den ‚B. g.' - Drucken zeigt folgende Scene: Ein orientalischer Weiser tront fürstlich inmitten der verschiedensten Symbole der Gelehrsamkeit und des Geheimwissens, mit dem linken Zeigefinger in ein aufgeklapptes Buch weisend, den linken Fuss auf das Hinterteil einer Sphinx gestemmt; hinterrücks ein Obelisk, von den gnostischen Dreiecken mit der Umschrift SALVS gekrönt, links vom Beschauer eine Gelehrtenbüste auf Sockel, Fahnen, Globus, rechts auf einem Stoss Folianten eine angezündete Oellampe, daneben Medusenschild. Unter dem ganzen Bilde steht: CONSULTORIBUS ISTIS.

14. BELLUM GRAMMATICUM / NOMINIS et VERBI / REGUM / De OBTINENDO IN ORATIONE / PRINCIPATU, / NON MODO GRAMMATICÆ ALUMNIS, / VERUM ETIAM / EJUSDEM MAGISTRIS LECTU PER — / JUCUNDUM, / ATQUE IN ILLORUM CUMPRIMIS USUM SUB SÆCULI / XVI. INITIO LITERIS CONSI — / GNATUM / à / NOBILISSIMO INGENIOSISSIMOQUE / ITALO / ANDREA GUARNA SALERNITANO / Patritio Cremonensi, / NVNC VERO DENVO IN LVCEM EDITVM NON — / NULLISQUE ILLUSTRATUM ANIMADVERSIONIBUS; / cui accessit / DVELLVM GRAMMATICVM / de / ORTHOEPIA GRÆCA, / QUÆ CONSTAT / ORTHOPHONIA ET ORTHODIA VETERE. / COBURGI, / In M. Hageni Vidnæ et Hered. Bibliop. privil. 1739.

Oktav. 94 paginierte Seiten excl. Titelblatt und Praefatio. Das ‚Duellum Grammaticum' ist extra paginiert und hat auch ein separates Titelblatt: *ΕΛΛΗΝΙΣΜΟΣ ΑΜΦΙΛΕΚΤΟΣ*, SEU SINGULARE CERTAMEN GRAMMATICO - CRITICUM DE ORTHOPHONIA ET ORTHODIA GRAECA etc. Coburgi 1740. — Sign.: L. lat. 376. /

Vorausgeht eine neue ‚Praefatio. De tristi pariter ac jucundo hujus scripti argumento, de nova hac ejusdem editione, et duelli cujusdam recentioris grammatico — critici accessione.' (die für die Verfasserfrage sehr wichtig ist), darauf die Originalwidmung, dann ‚HIERONYMI EONDULI / CREMONENSIS' / beide Gedichte sowie ‚CASPAR. AVIATI / CREMONENSIS / Carmen ad Lectorem'.

Zu Grunde liegt diesem Neudrucke, wie auch die praefatio ausdrücklich angiebt, die ‚Argentorati ex aedibus Schurerianis MDXII' erschienene, d. i. unsere No. 1; zahlreiche gründliche Zusätze und Berichtigungen philologischer Art sind als Fussnoten angefügt.

Auf dem Vorsatzblatte, das übrigens noch die ehemalige Signatur ‚B. L. / : Lingu: 1879a' trägt, ist handschriftlich eingetragen: ‚Das bellum gra̅maticale ist auch gedruckt Tiguri 1649, 12mo Et exstat in Selenianis Parte 11. seu Serenissimæ Domus Augustæ Selenianæ Princip. Iuventutis utriusque sexus Pietatis, Eruditionis, Comitatisque exempl. sine pari, Vlmæ 1654. 12.'

III. Bisherige Aeusserungen zur Verfasserschaft.

Zur endgiltigen Feststellung der Urheberschaft des „Bellum Grammaticale" schlagen wir zwei Wege ein: Erstlich wird die Nennung dieses Werkes in den Erwähnungen des Guarna, das Fehlen in allen auf authentischem Material fussenden Spangenbergs erwiesen; zweitens werden positive Zeugnisse beigebracht.

Fragen wir zunächst einmal, ähnlich wie die anglistischen Philologen — ich betone letzteren Titel — bei Widerlegung des bodenlosen Bacon-Humbugs geschickt ex contrario vorzugehen pflegen[1]), ob die Zuschiebung des Werkes an Spangenberg irgend welchen realen Hintergrund besitzt. Sogar die etwaige Tatsache, dass irgend einer der Biographen des Johann(es) Spangenberg, zumal diese fast ausnahmelos rückhaltlose Bewunderer des zwar zielbewussten und eifrigen, aber den geistigen Durchschnitt nicht überragenden Mitreformators sind, ihm das — dem Rahmen seiner litterarischen Wirksamkeit kaum recht angemessene — Büchlein zuwiese, hätte erst tertiäres Gewicht. Aber auch das ist nicht der Fall. Weder einer der älteren quellenmässigen Referenten noch Jemand von den neuesten Urkundenforschern berührt überhaupt die Frage. Aus der Reihe der ersteren genügt es zwei anzuführen: 1. Melchior Adam. Vitae Germanorum Theologorum, qui superiori seculo ecclesiam Christi voce scriptisque propagarunt et propugnarunt (Haidelbergae 1620); S. 202—204 steht daselbst: ‚Joannes Spangenbergius', insbesondere mit Bezug auf die Schriftstellerei behandelt; aber keinerlei Hindeutung, im Gegenteil, auf das S. 202f. eingeflochtene Schriftenverzeichnis folgt eine Notiz, die entnehmen lässt, dass für die lateinischen Veröffentlichungen Vollständigkeit angestrebt war: „Scripsit et alia plura Germanice, quae nunc memoriae non sunt". 2. J. H. Kindervater, Nordhusa illustris oder Historische Beschreibung Gelehrter Leute . . . . (Wolfenbüttel 1715); S. 250—285 wird als nr. XXVIII. Joh. Spangenberg mit Heranziehung einer Fülle von Quellenmaterialien behandelt, wobei allerdings S. 266 bis 285 des ‚Mencelius' panegyrisches Carmen ausfüllt. I. G. Leuckfeld, Historia Spangenbergensis (1712), zunächst nur Johann's Erstgeborenen Cyriacus meinend, sowie die beim ebengenannten Hieronymus Menzel („Epicedion in memoriam Jo. Sp.", Bas. 1561), Spangenbergs Eislebener Amtsnachfolger, und sonst enthaltenen Fakten sind hier völlig aufgenommen. Ja, wir stossen bei Kindervater, der sehr sorgsam alles irgend Hingehörige verwertete, auf einen indirekten Beweis gegen Spangenberg's Autorschaft, wovon unten die Rede sein wird.

Unter den modernen Monographen J. Spangenbergs kommen als Hauptgewährsmänner E. G. Förstemann und G. H. Klippel in Betracht. Dieser hat sich mehrfach mit dem Leben des Luther-Verkündigers be-

[1]) Ich darf mir wohl erlauben, dafür auf meine eigene ausführliche Behandlung dieser Angelegenheit in den „Englischen Studien" XX 419—436 (und „Nord und Süd" Bd. 73, H. 219, S. 368—378) hinzuweisen, wo dieses Princip als sicherstes gewählt ist.

schäftigt: mit einem längeren Aufsatze im „Vaterländischen Archiv des historischen Vereins für Niedersachsen“ Jahrgang 1840 (1840), wo S. 418f. das „Bellum Grammaticale“ nicht mitgenannt wird; dann mit einer Revision dieser Abhandlung in seinen „Deutschen Lebens- und Charakterbildern aus den drei letzten Jahrhunderten“ I (1853) S. 1—29, endlich mit dem Spangenberg-Artikel in Herzog-Plitts „Real-Encyklopädie für protestantische Theologie und Kirche“ XIV. (2. Aufl. 1884) S. 467—469, dessen Drucklegung Wagenmann, ein peinlicher Specialist, überwachte — nirgends eine Anspielung! Vielmehr lässt uns dieser genaueste Kenner Spangenbergs bei demselben Gegenstande einhaken, um die Annahme seiner Verfasserschaft ad absurdum zu führen wie Kindervater; davon sogleich. Rektor Förstemann, der umsichtigste Detailforscher über die Vergangenheit seiner Vaterstadt, hat ebenfalls Joh. Spangenberg als dem Begründer von deren modernem Schulwesen sichtlich ungewöhnliche Teilnahme entgegengebracht und ist öfters auf sein humanistisch-pädagogisches und -philologisches Wirken zurückgekommen; jedoch auch bei ihm sucht man das „B. G.“ vergebens. Am meisten und zugleich endgiltig, zugleich Klippel's Ergebnisse schon voraussetzend, rückt er bibliographische u. ä. Fakta ins Licht in seinen „Kleinen Schriften zur Geschichte der Stadt Nordhausen“. I. (Nordhausen 1855) S. 24—27, wo man S. 24 auch der Einschränkung begegnet: „Das Verzeichnis der Schriften Spangenberg's und der zahlreichen Ausgaben derselben erfordert noch manchen Nachtrag“, S. 26 der analogen: „von dem Beifall, den diese Schriften fanden, zeugen viele bis in das 17. Jahrhundert wiederholte Ausgaben derselben, welche noch nicht allgemein bekannt und noch nicht verzeichnet sind“, ohne freilich darauf auf unser bei den älteren Bio- und Bibliographen nirgends ihm zugeschriebenes opusculum zu stossen. Der jüngste Monograph, der renommierte Kirchenhistoriker Paul Tschackert im Spangenberg-Artikel der „Allgemeinen deutschen Biographie“ XXXV (1893) S. 43—46, erwähnt in seiner, allerdings nur „die wichtigsten“ aufführenden Rubricierung der Schriften das „B. G.“ nicht, und übrigens wüsste ich es in seinen Kategorien ebenso wenig unterzubringen, wie in der Gruppierung Klippel's oder der früheren. Der Vollständigkeit halber bemerke ich noch, dass, als Direktor Dr. Gustav Grosch in Nordhausen 1892 als „Beigabe zum Oster-Programm“, „Zur Erinnerung an den Umzug des Gymnasiums im Sommer 1891, Bericht und Reden“ in Druck gab, bei Erwähnung Spangenbergs, dessen eventuelle pädagogisch-philosophische Leistung „B. G.“ zur Charakteristik zu verwerten dabei genügender Anlass vorlag, davon nichts

sagt, und dabei ist nach K. Kehrbachs[1]) fachmännischem Urteile diesen Gelegenheitsvorträgen ein mehr als kompilatorischer Gehalt beizumessen.

Die zwischen jenen Originalberichterstattern und den Biographen neueren Datums liegenden Kompendien-Redaktoren und Bibliographen wissen von einer Verfasserschaft Spangenbergs nichts. Theophili Georgi(i) Allgem. Europäisches Bücher-Lexikon I (1742) führt auf S. 122 s. v. Bellum: „1652 Horrent [?] Bellum Grammaticale, 12. Parisiis“, II S. 185 s. v. Guarna: „1659 Andreæ Guarnæ Bellum Grammaticale. 8. Nordhus“ und „1674 Andreæ Guarnæ id. Libr. 12. Lugd. B. Gaesb.“, IV S. 118 s. v. Spangenberg nichts. Nun folgen die beiden stofflich für unsere heutigen Studien noch längst nicht entbehrlichen Nachschlagewerke Jöcher sowie „Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste“, bei J. H. Zedler erschienen und meist nach ihm benannt, wo wir im XI. Bande (1735) S. 1196 s. v. lesen: „Guarna (Andreas) ein Italiäner von Salerno, in dem 16. Seculo, schrieb Grammaticæ opus novum; Bellum Grammaticale. Toppi Bibl. Napol.“, im XXXVIII. (1743) S. 1096 s. v. Spangenberg nichts Bezügliches. Jöcher's Allgemeines Gelehrten-Lexikon II. (1750) S. 1241 zieht s. v. aus „To[ppi]“ (s. o.) aus: „Guarna (Andreas), ein Italiäner von Salerno, in dem 16 Seculo, lebte als ein Patricius zu Cremona, schrieb Grammaticæ opus novum, grammaticale bellum, welches er anfangs 1539 ohne Namen drucken liess; worauf es verschiedene mahl zu Venedig, Paris, Zürich, Nordhausen, und zuletzt 1674 zu Leiden unter seinem Nahmen in 12 aufgelegt werden“[2]), in Band IV (1751) S. 712 behandelt er Spangenberg auf „Ki[indervater]“ fussend — ergo ohne Rücksicht auf das „B. G.“. Sodann notiert noch B. Fr. Hummel, Neue Bibliothek von seltenen und sehr seltenen Büchern und kleinen Schriften u. s. w. I. Band, Viertes Stück (Nürnberg 1776) S. 405 als 7. von „Sieben im Anfang des sechzehenden Jahrhunderts nemlich von 1505—1512 zu Leipzig gedruckte und in I. H. Leichii Buch de origine et incrementis typographiæ Lipsiensis (Lips. 1740. 4) nicht befindliche seltene Schriften in Quartformat:

„Grammaticale bellum. Nominis et verbi Regnm de principalitate orationis inter se contendentium“ 4 Bögen.

[1]) Jahresberichte für neuere deutsche Litteraturgeschichte III. (Jahr 1892). I. 10,303.

[2]) „Adelung's Fortsetzung und Ergänzungen“ II (1787) S. 1646 bietet nichts Weiteres.

Auf dem Titelblatt stehet noch: In bellum grammaticale Hermanni Buschii pasiphili extemporale Epigramma von 10. distichis, auf der andern Seite des Verfassers, Andr. Guarnae, Zuschrift an Paulum Cesium I[uris]c[onsul]tum; auf dem letzten Blat Casparis Auiati Cremenensis carmen ad lectorem von 9. Zeilen und Hieron. Eonduli tetrastichon folgenden Inhalts: [vgl. unten S. 21]:

Ranarum et murum tam belle haud ponit Homerus
Bella, giganteas non ita Naso manus
Andreas quinta cum maiestate Salernus
Ingenii, bellum grammaticale canit.

Lypsi Ex aedibus Lotterianis Anno M. D, XII. Cal, Decemb, 1512. Das Buch ist durch wiederholte Auflagen so allgemein bekannt, dass ich eine weitläuftige Beschreibung desselben ersparen kann."

Auch aus dem einzigen italienischen Handbuche speciellеren Schlags, das in Frage kommen kann, dem bereits genannten Toppi, heben wir alle Mitteilungen über Guarna aus, obzwar sie nichts über die Pseudo-Autorschaft beibringen:

Andrea Guarna di Salerno, diede alla Stampa:
Grammaticæ opus nouum, mira quadam arte, & compendiosa. Exensum, Paulo Cæsio I. V. Consulto dicatum.
Gramaticale Bellum. Cremonæ per Franciscum Ricardum 1511. in 4. Geln. in Bibliot. fol. 45.

[Nicolo Toppi Biblioteca Napoletana . . . Napoli 1678 fol. P. 13] Andrea Guarna, di cui si parla a carte 13. compose quell' Opuscolo intitolato Bellum Grammaticale, il quale effendosi stampato, e ristampato ben mille e mille volte, uopo non è perciò di ricorrere al Gesnero. Oltre all' esserei, come si è detto, molte edizioni del detto Opuscolo, si è ancora ristampato nell' Amphitheatrum Sapientiæ Socraticæ jocoseriæ, a carte 673. del primo tomo. Si è ancora ristampato in fine de' libri di Mario Corrado de Copia Latini sermonis. Stimasi, che per errore nell' Amphitheatrum Sapientiæ Socr. jocos. Sia chiamato il Guarna Patritius Cremonensis, in vece di Salernitanus. In oltre nella medesima edizione hanno anche levata via la letterra dedicatoria del Guarna al Cesio.

[Addizioni copiose di Leonardo Nicodemo alla Bibl. Napolet. . . . Nap. 1683; fol. P. 10].

Unselbständig ist daneben das „Dizionario biografico universale . . . . . Prima versione dal francese con molte giunte e correzioni e con una raccolta di tavole comparative . . . . III (Firenze 1844—45) S. 109b—110a: „Guarna (Andrea) n. sul finire del sec. XV a Salerno; è autore

del Bellum Grammaticum (Cremona, 1511. in 4°) tradotta in francese da P. Roger (Parigi; 1616, in 8.°); da M. H.- B. Girault (Poitiers, 1811, in 12.°) con note; non v' è opera più strana di questa: il regno grammatica è il campo di battaglia, il verbo e il nome sono i capitani degli eserciti, i pronomini, gli adiettivi e il participio, fanno, ciascuno alla sua volta, volorose imprese. Di quest' opera ebbe l'Italia più di 100 edizioni. — Fu quest' opera recata in ottava rima da un anonimo." Diejenige italienische Litteraturgeschichte, die allenfalls einen Anhalt bieten könnte, ist natürlich Tiraboschi. Aber auch bei ihm erfahren wir bloss (nuova ediz. VII, 1812, S. 1210) im Zusammenhange: „E cominciando, com' egli dice, da' poemi che si appelano didascalici, perchè sono direttamente rivolti ad istruir l'uomo o nelle lettere, o nelle scienze, e lasciando in disparte la Battaglia gramaticale tradotta in ottava rima dal latino di Andrea Guarna salernitano." Auch möge G. B(runet)'s biographisches Artikelchen aus der „Nouvelle biographie générale" XXII. (1858), 327a wörtlich hergesetzt sein: „Guarna (André), de Salerne, littérateur italien, vivait à la fin du quinzième siècle. On ne sait guère sur son compte autre chose, si ce n' est qu' il était d'une famille noble et qu'il composa en distiques latins un ouvrage grammatical, assez bizarre, consacré à raconter la rivalité du nom et du verbe, représentés comme deux rois qui se disputent la souveraineté. — Cette production, qui paraîtrait aujourd'hui fort insipide, fut alors très-bien accueillie, la première édition est datée de Crémone 1511; elle avait été précédée d'une ou deux autres, sans date, et fut suivie de plusieurs dans le seizième et le dix-septième siècle; les deux dernières qui nous sont connues virent le jour à Leyde en 1674, à Cobourg en 1734. Il en existe aussi deux traductions françaises, publiées à près de deux cents ans d'intervalle par Roger, Paris 1616, et par H. B. Poitiers, 1811"; der darunter gesetzte Hinweis auf Hummel's von uns oben gebrachte Notiz bezeugt kaum Autopsie, da selbige Brunet's Angaben weder stützt noch weiterführt, wobei übrigens Hummel's Registrierung dieser seiner eigenen Notiz in Bd. II s. v. Guarnae — ‚Guarnae Andr. bellum grammaticale. Lips. 1512. 4. a. 405'. — Brunet zweifellos entgangen ist. Der um ein Jahr ältere Artikel der „Biographie universelle" Bd. 28 S. 17 sagt uns dazu einiges Nähere [1]). Wir vermissen

[1]) „Guarna (André), littérateur, né vers la fin du 15e siècle à Salerne, dans le royaume de Naples, d'une famille patricienne de Crémone, n'est le plus souvent désigné que par le nom d'Andreas Salernitanus. Il avait embrassé l'état ecclésiastique; les autres particularités de sa vie sont inconnues, il doit toute sa réputation à un ouvrage

übrigens das Stichwort völlig in F. A. Eckstein, Nomenclator philologorum (1861), in Pökel's „Philologisch. Schriftsteller-Lexikon"(1874), sowie in Ersch und Gruber's Encyclopädie I. 96 (1877) S. 29b, wo es fällig und neben den dortstehenden kaum überflüssig gewesen wäre.

Es seien schliesslich der Vollständigkeit halber die Orts- und Zifferangaben hergesetzt, die der weitest ausgreifende obzwar durchaus nicht unbedingt zuverlässige [1]) Bibliograph dieses Gebietes, Grässe, in seinem „Trésor de livres rares et précieux" darbietet: Bd. III (1862) 168b s. v. Guarna: Crem. 1511, Lips. 1512, Arg. 1514, Bas. 1542, Antv. 1547, Paris 1539 und 1550, Witeb. 1558, Budiss. 1561, Amst. 1654, Col. 1734; Trad. en franç [2]). p. Roger Paris 1616, par M. H. B. Poitiers 1811 [3]); ferner bemerkt er I 330 f. s. v.: ‚Bellum grammaticale, intitulé Grammaticæ opus novum mira quadam arte et compendiosa, seu bellum grammaticale. On voit déjà que la merveilleuse découverte dont l'auteur paraît tant s'applaudir (Arisi pense que le Jugement des voyelles, par Lucien, a donné à Guarna la première idée de son ouvrage) consiste à enseigner la grammaire par les règles de la guerre. Après avoir décrit le royaume de Grammaire, gouverné par deux rois, le Nom et le Verbe, il raconte leurs débats pour la prééminence. Les deux rivaux se déclarent la guerre, et cherchent à augmenter leurs forces respectives du Participe. La description du combat fournit à l'auteur l'occasion de lancer quelques traits de critique sur le Catholicon de Janua, sur Priscien, etc. L'avantage reste au Verbe, et le Nom lui envoie demander la paix, qui se conclut par l'entremise de quelques grammairiens, sans doute les amis de l'auteur. Ce singulier ouvrage a eu plus de cent éditions, et a été inséré en outre dans différents recueils. La plus curieuse édition est celle de Crémone, 1511, in 4°. On estime aussi celle qu'a publiée le P. F. Arisi, Crémone, 1695, in — 8°. Le nouvel éditeur et Cinelli son écho louent cet ouvrage avec excès; Tiraboschi au contraire en parle avec mépris. Il a cependant été traduit in ottava rima par un anonyme, et il en existe une traduction française sous ce titre: Histoire mémorable de la guerre civile entre les deux rois des Noms et des Verbes, par P. Roger, Parisien, Paris, 1616, in — 8°. Une nouvelle traduction, accompagnée de savantes notes, a paru au commencement de ce siècle, avec le texte, sous ce titre: Guerre grammaticale, par André Guarna de Salerne, traduite en français par M. H. B. G. (Gibault), Poitiers, 1811, in — 12°. On cite encore de Guarna une pièce intitulé Simia, Milan, 1517, in — 4°, très-rare. W-s [= Weiss].

[1]) Vgl. meine Auslassungen Litteraturbl. f. germ. u. rom. Philol. XIV 287 u. Engl. Stud. XIX 185, Anm. 1, ferner oben S. 2. Anm. 1 u. S. 4 Anm. 4.

[2]) Mir ist zur Zeit nur das Duodez-Exemplar L. lat. 377 der Münchener Hof- und Staatsbibliothek zugänglich; Titel: „LA GVER-/ RE DES NOMS / ET DES VERBES /. A Basle par Jaque, Estange". Custos bis zum Schluss G_3. Handschriftl. Eintrag: „Auct. Andr. Guarna"! Vorlage nur das Original, dessen Beigaben aber nicht mit übersetzt oder übernommen sind.

[3]) Auch hier, vielleicht aus Brunet's obcitiertem Artikel übernommen, am Schlusse Anführung Hummel's a. a. O. (1. 405.)

a Discourse of grete War and Dissention between two worthy Princes, the Noun and the Verb contending for the chief Place or Dignity in Oration, turned into English by Will. Hayward[1]). London 1576. in—8°' uud dazu anmerkungsweise: „Le véritable auteur de l'original latin, tragicomédie jouée à Oxford, Christchurch le 24e septbr. 1592 en présence de la reine Elisabeth, est Leon. Hutten († 1632) de Londres. Il en existe plusieurs éditions: (Bellum Grammaticale sive Nominum Verborumque Discordia civilis.) Hispali, Dom. de Robertis 1539. in — 12. (26 rs. de la Cortina.)[2]). Lond., B. A. et F. Fawet 1635. in — 12. (16 rs. de la Cortina.) impensis Joh. Spencer 1635. in 12. (16 rs. de la Cortina.) 1638. 1729. in — 12. Edinb. 1698. iu — 12."; hierauf folgt (1331) bei Grässe: ‚Bellum, Horrendum, grammaticale Teutonum antiquissimorum. Braunschw. 1673. in 4°. (2th. Stargardt.)[2])', mit der Note: „Voyez sur cette satire, écrite en allemand p. Juste George Schottel, Reichard Hist. d. deutschen Sprachkunst p. 118 sq."[3]). Während

[1]) Allibone, A critical dictionary of English literature I 809 b bemerkt über diesen nur: „Haywarde, Wm. 1. Trans. from the French of Generall Pardon, Lon., 1571, 8 vo. A theolog. treatise. 2. Bellum Grammaticale, 1576, 8 vo."

[2]) Bezeichnet, wie ähnliche Angaben Grässes im folgenden S. 258 oben, Auktionspreise, die tatsächlich erzielt worden sind.

[3]) E. C. Reichard's „Versuch einer Historie der deutschen Sprachkunst" (1747) widmet den ganzen § 30 dieser „schon etwas rar gewordener Schrift, welche in seinem Lebenslauffe ein nachdenkliches Scriptum heisst" und bemerkt dabei: „Es hat Schottelio nicht gefallen, seinen Namen davor zu setzen, vermuthlich weil er darinn seinen Eifer für die reine deutsche Sprache und seinen Unwillen über die Verächter und Verderber derselben öfters in sehr harten und dreisten Ausdrücken zu Tage geleget. Man kann es aber ohne Mühe aus verschiedenen Stellen und aus der Schreibart des Büchleins errathen, dass es aus seiner Feder geflossen sey." Uud so hat es denn nicht nur schon 1751 Jördens (Gelehrt.-Lex. IV 342) s. v. („ohne Nahmen" als Zusatz), sondern auch Goedeke's Grundriss z. Gesch. d. dtsch. Dchtg.² III bei Schottel genannt, desgleichen M. v. Waldberg im Schottel-Artikel der „Allg. dtsch. Biogr." XXXII 411 zu charakterisieren unternommen: „eine in derb komischer Weise ausgeführte Mahnung zur deutschen Einigkeit, wobei nicht immer sehr glücklich Fragen der Grammatik uud Politik zu einander in Beziehung gebracht werden." Der genaue Titel lautet: ‚Horrendum Bellum Grammaticale / Teutonum antiquissimorum / Wunderbarer Ausführlicher Bericht / Welcher gestalt / Vor länger als Zwey Tausend Jahren in dem alten / Teutschlande das Sprach-Regiment / gründlich verlasset gewesen: / Hernach aber // Wie durch Mistrauen und Uneinigkeit der uhr-/alten Teutschen Sprach Regenten ein grau-/samer Krieg // samt vielem Unheil entstanden // daher guten Theils noch jetzo / rühen / Die // in unser / Teutschen Mutter Sprache vorhandene / Mundarten / Unarten / Wortmängel. / Getrukt zu Braunschweig / im Jahre 1673. / 10 unpaginierte, 44 paginierte Seiten; Custos läuft durch. Das mir vorliegende Exemplar der Münchener Hof- und Staatsbibliothek trägt auf dem

Grässe höchst auffälligerweise zwischen diesen beiden Katalogisierungen gar keine Brücke zu wittern scheint, weist in seinem ‚Supplément' (1867) p. 343b bei folgender Notiz ein vorgesetzter Stern wenigstens auf den Hauptartikel zurück: ‚Guarna. Grammaticomachia, seu ut vulgus dicit, Bellum grammaticale, additis in margine vocabulorum multorum declarationibus: edit. a rev. Andr. Salernitano. Avenione per Joannem de Channei Calcographum 1526. pet. in — 8°. Goth. (24 ff.) 11 fr. 50 c. Fr. Michel.', in Anmerkung dazu: „Nous citons encore l'éd. de Paris., Rob. Stephanus 1526. pet. in — 8° (18 ff.). Amst., Jansson a Waesberge 1705. pet. in 12. etc. Il en existe aussi une trad. anglaise par Will. Haywarde (Lond. 1576. in — 8°.). D'après cet ouvrage un certain Jean Spencer a fait une comédie jouée à Oxford le 24 septembre 1592 devant la reine Elisabeth, sous le titre suivant: Bellum grammaticale s. nominum verborumque discordia civilis. Lond. 1635. in — 12. reprod. Lond. 1638. 1729. in — 8°. (12 fr. Soleinne. 12 frcs. Baudelocque.) Edinb. 1696. in — 8°. Selon le Dr Wood cette même pièce serait du Dr Léonard Hutten[1])."

IV. Spangenberg's angebliche Rechtstitel und die authentischen Zeugnisse.

1. Allgemeineres über die Indicien.

Von allen bibliographischen und ähnlichen Nachschlagewerken stellt lediglich K. Goedeke's „Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung", 2. Aufl. II (1886) S. 94 nr. 30 das „Bellum grammaticale" unter Johannes Spangenberg, indem er die Aufzählung von dessen Publikationen sogleich eröffnet: „1) Bellvm Grammaticale.... Witebergae 1534, 8. AL. 2, 186. Inhalt wie beim folgenden Drucke: b) Bellvm Grammaticale. Lipsiae Iacobus Berwaldus excudebat. Anno M.D.XLI. 31 Bl. 8. (In bellum Ioannis Spangenbergii hexastichon. Bellum grammaticale [Prosa.] — Xenophontis Hercules carmine redditus. Ioanne Spangenbergo, apud Northusanos

Vorsatzblatte folgende althandschriftliche Notiz (wohl vom März 1837): „Der beygelegte Brief (NB.: fehlt!), woran dies Bellum horrendum actenartig geheftet war, ist Beweis, dass solches ehemals dem Kanzley- Hofgerichts- Kammer- und Consistorial-Rathe Just. Geo. Schottelius gehört habe. Dass er dessen Verfasser sey, ist wol ziemlich wahrscheinlich", von anderer Hand, auch älteren Datums, darunter: „S. Reichard's Historie der deutschen Sprachkunst p. 118 sq." Das Eingangswort des Titels ‚Horrendum', mag jene von uns mit [?] bezeichnete Anführung bei Georgi (s. o. S. 13) erklären.

[1]) Allibone a. a. O. I 928b bemerkt: „Hutten, Leon. D. D. 1. Answer to the Cross in Baptism, Oxon., 1605, 4to. 2. The Antiquities of Oxford. pub. by Thomas Hearne, Oxf., 1720, 8vo."

verbi ministro: In gratiam puerorum nobilium Ruxlebiorum. — Dialogus Ioannis Spangenbergi, in quo colloquuntur Huttenus et Febris. — In laudem novae scolae, quam prudentiss. Senatus Northusianus in ibi foeliciter erexit, Hecatostichon. Autore Gerhardo Lorichio Hardamario [!]. — Ad Ioannem Spangenbergum Epigramma Gerhardi Lorichij Hadamarij.)"[1]). Das Citat ‚AL. 2, 186' meint die ‚Autographa Lutheri aliorumque' von Herm. von der Hardt, Braunschw. 1690—1693[2]). Robert Schneider nun in dem halbseitigen ‚Vorwort' zu seiner Uebertragung des ‚Bellum grammaticale', Central-Organ f. d. Inter. des Realschulwes. XXIII 193, Sonderabdruck S. 1, wähnt ohne weiteres sagen zu dürfen: „Der Verf. Johann Spangenberg war zur Zeit des Wormser Reichtags Rector in Nordhausen, trat dem Lutherischen Bekenntnisse bei, wurde Rector in Stolberg, Prediger in Nordhausen und starb wenige Jahre nach Luther als Generalsuperintendent in Eisleben. Nach K. Goedeke werden ihm mehrere Sammlungen geistlicher Lieder zugeschrieben. Das Schriftchen ‚Bellum grammaticale' stammt wohl noch aus der Zeit seiner schulamtlichen Tätigkeit." Darin sind zunächst die biographischen Annahmen ganz falsch, insofern als zunächst das Gründungsjahr der von Spangenberg inaugurierten berühmten Nordhäuser Lateinschule 1524 überall zu finden und als ältestes Eröffnungsdatum einer protestantisch-humanistischen Lehranstalt[3]) von hoher Wichtigkeit ist. Insbesondere aber die Behauptung über die Ursprungszeit des ‚B. g.'! Schneider hat es sogar

[1]) Der Jesuit Reinhardus Lorichius aus Hadamar, Verfasser zweier lateinischer Schriften (1536 bez. 1541) wird unmittelbar hinter Spangenberg als No. 31 bei Goedeke behandelt, ebd. S. 92 No. 20 ‚Ioannes Lorichius Secundus aus Hadamar, Sohn des Marburger Professors Reinhard L'. † 1569, cf. Melch. Adam Vitae Iurisconsultorum 186f.; über Reinhard Lorich vgl. Werner i. d. Allg. dtsch. Biogr. (die nur diesen enthält) XIX 196 (Strieder, Hess. Gelehrten-Geschichte; Le Mire, De scriptoribus saeculi 16. werden daselbst citiert).

[2]) Die Stelle a. a. O. lautet: Bellum grammaticale. Cum præf. Ioh. Spangenbergii. Xenophontis Hercules carminice redditus à Joh. Spangenbergio, apud Northus. verbi Ministro. Dialogus Ioh. Spangeubergii, in quo loquuntur Huttenus et Febris. In laudem novæ scholæ, quam prudentis. Senatus Northusanus ini bi feliciter erexit, Hecatostichon, Gerhardi Lorichii Hadamarii. Ad Joh. Spangenbergium Epigramma Gerhardi Lorichii Hadamarii. Witteb. 1534.

[3]) Vergl. z. B. jetzt Fr. Regel, Thüringen. Ein geographisches Handbuch. III (1896) S. 377; Menzels einschlägige Verse, ferner des Gerhard Lorich Hymnus ‚in laudem novae scholae' in der 1534er neuen editio princeps des ‚B. G.' (s. unten) Vers 45 ff., die obigen Mitteilungen von Klippel, Grosch u. s. w.; nach Förstemanns (a. a. O. S. 26) urkundlich belegten Mitteilungen freilich könnte die Eröffnung nicht vor 1526 fallen.

nicht für nötig erachtet, sich über das Hervortreten des von ihm 1887 im lateinischen, 1895 im selbstgefertigten deutschen Texte veröffentlichten Werkes, sowie insbesondere über dessen editio princeps einigermassen umzuschauen. Ja, er hat nicht einmal in Goedekes „Grundriss“ — denn er kann doch nur diesen meinen — die ihn angehende oben ausgehobene Stelle gefunden, indem er, über seinen in blinder Begeisterung verehrten Pseudo-Helden J. Spangenberg fast gänzlich ununterrichtet, statt des ersten das zweite Registercitat in Goedeke's Band II nachschlug, wo das ‚B. g.‘ gar nicht in Frage kommt![1]) Wir hören auch nirgends eine Silbe über die ihm bekannten Ausgaben oder auch nur die von ihm zu Grunde gelegte, so dass man keine Kontrolle über die Berechtigung und Durchführung des in seiner Praefatio p. V ausgesprochenen Satzes üben kann, wo es heisst: „In rebus quidem orthographicis eas formas adhibendas esse existimavi, quas hodierna scribendi norma postulat; ob eandem causam eos locos emendandos esse censui, quibus auctor quasi labens in scribendo regulis grammaticae aperte adversatur: ceteroquin sermonem auctoris integrum reliqui.“ Aber mag sich dies nun verhalten wie es wolle, die mit dem entsprechenden „num“ eingeleitete Ausrufsfrage am Schlusse seiner Praefatio: „Num scite et recte officio editoris functus sim, lectores benevoli iudicent“ müssen wir stricte und unerbittlich verneinen. Dazu zwänge uns allein schon der Eingang dieser selben Praefatio (p. V): „Ut hunc libellum quem Iobannes Spangenbergius de Bello grammaticali ante haec tria fere saecula conscripsit, denuo in lucem ederem, non tam materia quam gratia et lepos verborum et rerum me impulit.‘ Welche Ungeheuerlichkeit: das vor 1512 durch Andrea Guarna in Italien verfasste und in Druck gegebene Werk soll nach 1586 — vom November 1886 ist Vorrede Schneiders datiert — Joh. Spangenberg geschrieben haben! Nun die Zeugnisse!

Sämtliche ältere Ausgaben des ‚Bellum grammaticale‘, die mir vorlagen, nämlich aus der oben in Abschnitt II gegebenen Uebersicht der von mir kollationierten die Nummern 1—5, ferner No. 7, enthalten unmittelbar nach dem Titel, meist auf dessen Kehrseite, die Widmung des Andrea Guarna Salernitanus an den Paulus Cesius Iurisconsultus sowie, nur mit verschiedener Orthographie und Interpunktion, als Ueberschrift der nächsten Seite, wo der eigentliche Text beginnt, die Worte: „Grammaticale bellum Nominis et Verbi regum, de principalitate orationis inter se contendentium, nuper editum a Reuer. D. Andra Salernitano Patricio Cremonensi(um).“

[1]) Auch nur Kirchenlieder bei Gervinus G. d. d. D.[5] III 56, Brümmer Lexik. d. dtsch. Dchtr. bis z. E. d. 18. Jhrhs. S. 505b u. a.

Dazu treten die dazu stimmenden Angaben der in allen jenen Drucken teils auf dem Titel-, teils auf dem letzten Blatte — Näheres darüber giebt unser obiges bibliographisches Kapitel — enthaltenen Verse des Hieronymus Eondulus und des Gasparus Aviatus. Des Hieronymus ‚(H)exastic(h)on' „Ad lectorem" schliesst: „Hic iocus Andreæ defluxit ab ore Salerni Fluxerunt lepidi cum grauitate sales", während des Gasparus Aviatus, der wie Hieronymus Eondulus ausdrücklich als Cremonensis, also als Stadtgenosse des Guarna, bezeichnet wird, „Carmen ad lectorem" in Vers 2—5 folgendes aussagt:

auribus placebunt
Quæ doctus cecinit magis Salernus
Andreas, dubios mouens tumultus
Verbi et nominis hinc et hinc furentem.

Vier der oben kollationierten Ausgaben aber, nämlich 9, 11, 12, 14, allerdings, was aber neben dem eben Ausgeführten und dem Weiteren nichts besagt, lauter jüngere, nennen den Andrea Guarna Salernitanus Patritius Cremonensis auf dem Titelblatte als Verfasser! Nun bieten aber sämtliche ältere Ausgaben noch jenes (vgl. oben S. 254) ‚Tetrastichon, des Hieronymus Eondulus, das so lautet:

Ranarum et Murum tam bellè haud ponit Homerus,
Bella gigantæas non ita Naso manus,
Andreas quanta cum majestate Salernus
Ingenii, bellum Grammaticale canit.

Die Wittenberger Ausgaben, deren Archetypus die No. 6 unserer Bibliographie im obigen Abschnitt II zeigt, nebst ihrer Gefolgschaft bringen nun auf der Rückseite des Titelblattes davon folgende erweiternde Variation:

Ranarum et murum pugnam descripsit Homerus
Nasoque terrigenum cum Ioue bella uirum.
Multi Gallorum turmas cecinere cruentas
Spicula sanguinea fortiter acta manu.
Sunt quibus Hispaniæ libuit discrimina gentis
Et Vaticani promere bella patris.
Et sunt qui magni meditantur prelia Turcæ
Cur ego non bellum Grammaticale canam
Quo licet amborum sint magna pericula regum
Et uiridis multo sanguine inuendet humus
Cuncta tamen possunt amborum hæc prælia regum
Non citra ludum delitiasque legi.

Ueberschrieben ist dies aufgefrischte, durch eine captatio benevolentiae

verbrämte Argumentum in jener neuen princeps von 1534: „In BELLVM GRAMMATICALE IOANNIS SPANGEBERGII. [!] ἑξαστιχον“. Ich glaube nun, dass der versehentlich zwischen SPANGEBERGII und ἑξαστιχον, welche beide Wörter unauflöslich zusammengehören, gesetzte Punkt im wesentlichen das Unheil angestiftet hat. Freilich scheinen ihm die jüngern Wittenberger Nachdrucke — so dürfen wir aus unserer No. 8 von 1580 schliessen — sämtlich dies verhängnisvolle Interpunktionszeichen beseitigt zu haben, aber die Bescherung war einmal da: man bezog den Genetiv ‚Ioannis Spange(n)bergii‘ nach vorn, statt nach rückwärts. Dies sogar mit einem Anfluge von Recht: denn die Wittenberger Ausgaben und ihre Ableitungen strichen kaltblütig des Salernitaners Widmung samt den auf seine Autorschaft bezüglichen Distichen seiner Cremonenser Landsleute, ja, unverfroren genug sogar den Verfassernamen auf dem Titel selbst. Von wem dieser Humbug ausging, lässt sich nicht feststellen: Spangenberg möchte ich es nicht in die Schuhe schieben, er macht stets den Eindruck einer ehrlichen Haut und hätte übrigens fürchten müssen, als Plagiator oder Dieb an den Pranger gestellt zu werden, falls einfach, was freilich nirgends geschehen ist, sein Name zum Buchtitel gesetzt worden wäre. Aber auch die Tatsache, dass die Wittenberger Mutterausgabe und die meisten abgeleiteten Drucke unmittelbar auf das „Bellum grammaticale“ folgende Distichen-Gedichte anfügten: „Xenophontis Hercules, carmine redditus a Ioanne Spangenbergo apud Northusanos verbi ministro. In gratiam puerorum Ruxlebiorum“ [1]), „Dialogus Ioannis Spangenbergi, in quo colloquuntur Huttenus et febris“ sowie die beiden des Gerhard Lorich — die Titel wiederholten wir schon oben nach Goedeke — konnte zu leicht irreleiten. Daneben wiegt die oben in meiner Bibliographie sub nr. 6 vermerkte Einband-Rückennotiz: ‚Io. Spangenbergii Bell. Gram., Hercules, Dial.‘ noch leichter, weil erstlich ihr Schriftductus entschieden schon auf 17., wenn nicht gar 18. Jahrhundert weist, sie also kein quellenmässiges Moment bilden darf, sodann aber namentlich, weil sie schlankweg auch den Ἡρακλῆς des Xenophon dem Spangenberg zu-

[1]) Der wiederholt genannte Klippel bemerkt hierzu „Dtsch. Lebens- und Charakterbilder“ I S. 17, inhaltlich genau mit seinen älteren Ausgaben im Vaterländ. Archiv u. s. w. für 1840, S. 412 übereinstimmend: „Um das zerrüttelte Schulwesen wieder in Aufnahme zu bringen, errichtete er zunächst eine Privatanstalt, indem er einige junge Leute, unter denen die beiden Söhne des in den Bauernunruhen im Jahre 1525 bekannt gewordenen Kaspar von Ruxleben, eines begüterten thüringischen Edelmannes, ausdrücklich genannt werden, in sein Haus aufnahm und gemeinschaftlich mit seinen eigenen Söhnen in den alten Sprachen und den übrigen Schulwissenschaften unterrichten liess.“

spricht, welch letzterer doch höchstens als dessen Pflegevater anzusehen wäre. Und in diesem einschränkenden Sinne allerhöchstens mag vielleicht auch das ‚B. G.' ihm zugehören.

Die älteren Biographen Spangenbergs wissen nun von den hinter den bezeichneten Ausgaben des ‚Bellum grammaticale' — das sie ja eben gar nicht kennen — erfolgten Abdrücken dieser von oder an Spangenberg gerichteten Distichenbündel ebensowenig etwas wie von dem Ursprunge seines modernisierten ‚hexastichon' aus Italien. So webt der genannte Kindervater, Nordhusa illustris etc. S. 253, die letzteu sechs Verse der Verdeutschung von Xenophons Hercules an der betreffenden Stelle des Lebensabrisses ein, wo von Spangenberg's Anlass zu dieser die Rede ist, und notiert dazu S. 262 ‚ex Manu-Scripto' und dies übernimmt der ausführlichste neuere Biograph Klippel (s. oben) mit einer Fussnote: „Er selbst übersetzte für diese" — nämlich die in der Ueberschrift genannten Zöglinge — „einen Teil der Schriften Xenophon's in lateinische Verse, von denen Kindervater „Nordhusa illustris l. c. aus einem alten Manuscripte den Schluss mitteilt." Von ihnen hat also keiner geahnt, dass J. Spangenberg irgendwie befugt sein könnte, auf den Sammelband Anspruch zu erheben, der, wohl zuerst unter der ausschliesslichen Aufschrift „BELLVM GRAMMATICALE VITEBERGÆ. 1534" ans Licht getreten, ausser der Umformung dieses Prosawerkes jene obengenannten Spangenberg zugehörigen oder auf ihn bezüglichen Poesien in lateinischen Distichen enthielt. Nicht anders steht es nun aber auch mit seinen unmittelbaren Zeitgenossen. Wir wollen sogar von Menzels oben öfters genannter Versbiographie absehen (die trotz ihrer schwülstigen Langatmigkeit bis dato als fast alleinige Unterlage gegolten hat), und zwar, weil er doch jünger ist. Aber Gerhard Lorich, der in den beiden dem ‚B. G.' 1534 angehängten Lobgedichten alles irgend Erwähnbare aus Spangenbergs Schriftstellerei herauszustreichen bestrebt ist, müsste ja unbedingt darum wissen, zumal er das doch wesentlich tieferstehende Unternehmen der Xenophon-Bearbeitung stark hervorhebt [1]). Als bekräftigende Momente gesellen sich hinzu: keine einzige Wiederholung der Wittenberger Umschmelzung stellt sich unter Spangenberg's Fittige, keine ersetzt die, selbstverständlich wie schon bemerkt ausgemerzten ursprünglichen Widmungs- und ähnlichen Hindeutungen auf den echten Verfasser durch

[1]) Im „Ad Ioannem Spangenbergum Epigramma" Vers 19 f. (Alcides ergo magni Xenophontis alumnus Cantatus numeris gaudet ouatque tuis) vgl. daselbst auch zu vorstehender Anmerkung S. 22 die V. 25 f.: Hinc deuicta tibi mage erit Ruxlebia proles Clara, Thuringiaci nobile stemma soli.

Spangenberg geltende; endlich verhelfen die späteren Ausgaben dem Guarna schon auf dem Titel zu seinem Anrechte — so unsere Nummern 9, 11, 12, 14 — oder nehmen innerhalb der Vorreden in ganz untrüglicher Weise Stellung zu ihren Vorgängerinnen.

2. Uebersicht der Hauptgegenargumente.

So sind wir also an einem Flecke angelangt, wo die durchschlagenden Argumente, die sich wider die Spangenberg'sche Verfasserschaft ins Feld führen lassen, aufgezählt seien. Aus diesen verschiedenartigen Beweispunkten wählen wir diejenigen besonders stichhaltigen aus, die sich in ihrem Gewichte gleichsam gegenseitig ergänzen:

1. Die 1580 in Wittenberg mit der Angabe ‚recusum per Clementem Schleich' erschienene anonyme Ausgabe (oben S. 247) bietet die meinetwegen Spangenberg'sche zu nennende Fassung. Sie druckt nun auf der Rückseite des Titelblatts „In Bellum Grammaticale Ioannis Spangenbergij ἑξάστιχον" und direkt dahinter folgende neue Verse ab:

HVc ô parue puer uigili cognosce labore
Dum mens atque ætas, dum pia fata sinũt.
Nam subito curruut mortalis tempora uitæ,
Et fugiunt nostri ceu solet unda dies.
Ergò Musarum sequeris qui castra iuuentus,
Excole doctisonis artibus ingenium.
Nullaque perchari labatur temporis hora,
In qua non aliquid te didicisse probes.
S. Selfisch Iunior.

Unmittelbar daran schliesst sich — Originalwidmung und -distichen fehlen wie in dieser ganzen Gruppe — eine dreiseitige brüderliche Dedikation „Samuel Selfischius Iunior, Petro Selfischio Iuniori S. D.", unterschrieben: „Datæ V. Iduum Iunij, Anno 1577". Aus dem Inhalte erwähnen wir bloss: „Denique vt amantissimi nostri parentes videant animorum nostrorum voluntatem, quod nimirum artium bonarum studia æque nobis atque pietas sint curæ: Patrem nostrum charissimum, vt libellum istum, cuius inscriptio est de Bello Grammaticali, sumtibus proprijs excudi denuo curaret, exoraui, quem tibi magnopere commendo, ad cuius etiam lectionem diligentem te fraterne cohortor, siquidem olim in omnibus ferme scholis, (vti audiui) admodum fuit familiaris".

2. Die 1581 in Venedig „apud Franciscum Zilettum" erschienene Ausgabe nennt als erste den italienischen Verfasser mit vollem Namen auf dem Titel.

3. Der in „Dissertationum ludicrarum et amænititatum Scriptores varij. Editio nova et Aucta. Lvgd: Batavor. Apud Franciscum Hegerum“ 1644 auf S. 400—446 enthaltene Abdruck der Originalfassung trägt deren übliche Ueberschrift die oben S. 4 wiedergegeben wurde, und zwar hebt sie (vgl. oben S. 3) an: „Grammaticale Bellum, Nominis et Verbi Regum“. Auf S. 3 der anonymen Widmung „Benevoli Lectori. S.“ lesen wir: „Si Grammaticus[es], horum studiorum tædias et testricas institutiones belli Grammaticalis lectione leva ac discute“. Auch das auf S. 4b stehende Inhaltsverzeichnis notiert: „Bellum Grammaticale, Andreæ Salernitani“. Da dieses Stück des Sammelsuriums nicht „Sterisculo notata“, so war es für diese Ausgabe nicht neu. Um so schwerer wiegt die doppelte Zeugenschaft für den Italiener, da der wohl in den Niederlanden sitzende Herausgeber, wie er sonst Sachen deutscher und holländischer Autoren zahlreich aufnimmt, mit Spangenberg's etwaigem Vorrechte kaum unbekannt gewesen sein würde.

4. Die Züricher Ausgabe v. 1649 (unsere No. 10) giebt die Originalfassung, lässt aber die Widmungs- und Gedichtsbeigaben fort.

5. Die Amsterdamer Ausgabe von 1654 (s. No. 11) hat Guarna's vollen Namen auf dem Titel, giebt auch dessen Fassung, aber von den Beigaben nur die Gedichte, und zwar hinten, dazu vorn eine neue anonyme Widmung (s. oben S. 248), die übrigens zur Geschichte des Werks nichts beiträgt.

6. Die Kölner Ausgabe von 1710 (unsere No. 13) giebt nirgends einen Hinweis auf den Verfasser. Auf der Rückseite des Titels steht unter der Ueberschrift: „Præfatio in Bellum Grammaticale“ Spangenberg's Gedicht-Modifikation. Der Text ist ohne nähere Angabe in der sogenannten Spangenberg'schen Umformung gegeben und reicht bis S. 36. Auf S. 37 folgt ‚Xenophontis Hercules, Carmine Redditus, in gratiam puerorum nobilium Ruxlebiorum‘, S. 46—48, d. h. zum Schlusse reichend, „Dialogus in quo Colloquuntur Huttenus et Febris“.

7. Die mit äusserst zahlreichen, bisweilen zu Excursen angeschwollenen Fussnoten ausgestattete Coburger Ausgabe von 1739 bietet den Text in der Originalfassung, für deren Wiedergabe ihr sichtlich einer der älteren Drucke vorgelegen haben muss, da die hier sämtlich vorangeschickten üblichen drei Gedichte unter den Ueberschriften „Hieronymi Emduli etc.“ beziehentlich „Caspari Aviati etc.“ gehen; wie nun schon unsere Bibliographie ergiebt, stimmt das für den von uns als No. 1 katalogisierten Strassburger Druck von 1512. Kommt hiernach dieser Ausgabe kein erheblicher textkritischer oder überhaupt philologischer

Wert zu, so erlangt sie andererseits durch zwei Tatsachen für die litterarhistorische Lösung unseres Problems besondere Bedeutung. Erstens spendet uns die anonyme „Præfatio“, deren Untertitel lautet: „De tristi pariter ac jucundo hujus scripti argumento, de nova hac ejusdem editione, et duelli cujusdam recentioris grammatico-critici accessione“, auf S. 3bff. folgende wesentliche Aufklärungen (aus deren Zusammenhang wir die Charakteristik des Werks nicht herausreissen): „Id vero, mi Lector benevole, ex hoc scripto perdiscas, utpote quo vera & propria tantorum malorum origo perspicue tibi repræsentatur. Nam hoc te lepide atque ingeniose docet, funesto quodam bello accidisse, ut Grammaticæ imperia tantopere afflicta sint atque perculsa . . . . . : insigni isto bello grammatico nihil in toto terrarum orbe apparuisse unquam tetrius, nihil damnosius, nihilque truculentius . . . . .: hujus vestigia manent, detrimenta manent, neque ullo subsidio, ingenio, aut ratione, unquam sunt reparanda. Id enim satis abunde ex iis liquet cum Nominibus, tum verbis, quorum fata jam supra doluimus. Quod si autem porro ex me percipere cupias, quis hujus historiæ bellicæ [cave enim fabulam opineris,] sit conditor atque auctor: scito, eum ingeniosissimum esse Italum, nomine Andream Guarnam Salernitanum, Patritium Cremonensem, celebrem & perdoctum sæculi decimi sexti Philologum. Complura quidem hic vir præstans concinnavit scripta neutiquam contemnenda: verum hoc, quod nunc denuo in lucem emittitur, ceteris propemodum elegantiæ palmam præripit. Nam illa mentis facultas, quam ingenii condecoramus nomine, non in omnibus modo capitibus & periodis, sed etiam in singulis pene versiculis, mirum in modum ludibunda cernitur. Quare facile conjectamus, auctorem nostrum omni contendisse studio, ut prænobile illud naturæ donum, quo plurimis antecelluit, ex relicto hoc monumento cumprimis exsplendesceret[1]) . . . . . saltem facillime elucebit, an omnia vera sint, quæ de hoc bello grammatico commemorantur. Præterea totum quoque opusculum, quod perpetua oratione constitit, in certa divisimus capita, & præfiximus suum cuique argumentum. Etenim hoc modo & faciliorem & jucundiorem illius reddi putavimus lectionem. Dolendum vero est, me non meliorem hujus opusculi editionem nancisci potuisse, quam eam, quæ Argentorati ex ædibus Schurerianis, anno post natum Christum MDXII, in couspectum venit. Nam in hac non tantum ob

[1]) Die hier unmittelbar folgenden Sätze enthalten für unsere Frage nichts, sondern behandeln Guarna's Stil und Sprache. Zu beobachten, wie sich diese in den Augen eines grammatikalisch tüchtig geschulten und belesenen Latinisten in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ausnehmen, ist nicht uninteressant.

nimia & insolita scripturæ compendia, sed etiam ob complura peccata typographica me interdum oportuit divinare, quæ à Salernitano fortasse adhibita sint vocabula, & quæ ipse significare voluerit animi sensa. Equidem accepi quoque Vitebergensem quandam hujus scripti editionem: verum hæc nimis manca, truncata, & ut hodie loquimur, castrata è typographeo in lucem venerat. Nam in ea non modo deest auctoris nomen, ejusque dedicatio, sed desideratur quoque totum caput primum, & in reliquis capitibus omissa sunt plurima. Nos quidem itidem aliquid exscindere potuissemus, præsertim illa crepundia, & alia prope scurrilia, quæ in capite XVII. occurrunt: sed quum illa castrandi libido quæ Italos potissimum contaminat, in Germanorum naturam non facile cadat: maluimus quoque illam ex Germanico more defugere: quod lectorem prudentem ac benevolum nobis non crimini daturum confidimus.... Causa vero, quæ me impulit, ut hoc ingenii Italici monumentum orbi scholastico, in quo valde olim viguit, restituerem, spes fuit ab aliis mihi aliquoties facta, grammaticæ alumnis illud & oblectamento fore & emolumento .... Prodit autem illud nunc eadem in publicum forma, qua libri grammatici fere adornari solent, & qua hoc obtinetur commodi, ut cum his nuper comparatis in unum volumen possit congeri, iisque extremis commode annecti. Nam & olim illud in omnibus ferme scholis una cum grammatica locum habuisse, ex dedicatione ista perspicio, quæ Vitebergensi editioni præfixa legitur". Aus den von uns im obigen Zusammenhange unterstrichenen Worten: „in ea (Vitebergensi editione) non modo deest auctoris nomen, ejusque dedicatio" ersehen wir also zur vollen Genüge, dass dem anonymen Veranstalter dieser Neuausgabe die wahre Verfasserschaft nicht allein, sondern auch die seitens der Wittenberger, das ist der sogenannten Spangenberg'schen Druck-Familie geschehene Unbill ganz klar war. Wie er nicht nur in dem altlateinischen Schrifttume „goldenen" und „silbernen" Geprägs sowie in der neueren philologischen Fachwissenschaft, sei es für Kritik wie für Exegese, sehr gut bewandert ist, so sind ihm allerlei wichtige Erscheinungen des Vulgär- und Mittellateins wohlgeläufig, in dem Zeitalter, dem Guarna und Spangenberg angehören, ist er, zeigen seine Aeusserungen, gar wohl daheim, und da er auch die italienische Litteratur nicht bloss oberflächlich zu kennen scheint [1]), so nimmt es nicht wunder, in seinen Fussnoten

[1]) Zum vorstehenden einige vermischte Belege in der Reihenfolge wie sie das Werk selbst darbietet: p. 24, Anm. s: ‚Erasmus Roterodamus Adagiorum Chiliadis Sec. Centuria III. p. m. 391 de Sycophantâ ita scribit'; p. 49 Anm. f: „Per Catholicon, cuius heic fit mentio, fortasse illud intelligitur Lexicon Latinæ linguæ, quod

immer wieder mit Nachdruck als den von ihm hochverehrten Urheber des Buches „Bellum grammaticale" denselben, den auch wir allein als solchen wissen, bezeichnet zu sehen: Salernitanus, Salernitanus noster, auch Guarna noster, d. i. Andrea Guarna aus Salerno.

Aschaffenburg.

Ioannes á Ianua, seu Ianuensis, monachus, sæculo XIII, congestum Catholicon inscripsit, & quo nomine Anno post natum Christum MDCXIV, ex typographéo in lucem prodiit. Sed quum lexicon istud non viderim, ideoque nesciam, an latinis & graecis vocabulis confuse inter se permixtis constet: neque hanc conjecturam pro certa veritate venditare possum"; p. 53 Anm. a: „Magister Pasquinus, cujus heic fit mentio, venerabilis olim Sutor fuit Romanus, & in ea urbis Romæ parte aut regione, quæ Parionis nomine denotatur, habitavit. Ante ejus vero domum etiamnum extat statua quædam mutilata, quæ ab eo quoque Pasquinus denominatur. Quum igitur huic libelli famosi, qui Romæ in lucem veniunt, affigi soleant; hinc enata est consuetudo, omnes famosas literas pasquillos appellandi. Sodalis ejus Marforius itidem mutilata statua est, in qua fere responsiones ad contumelias, quas famosa Pasquini statua repræsentat, affixæ conspiciuntur".

Lamottes Abhandlungen über die Tragödie verglichen mit Lessings Hamburgischer Dramaturgie.

Von

Eliel Aspelin.

III.[1])

Die Abhandlung „Discours à l'occasion de la tragédie de Romulus“ (Tome IV ss. 135—190) wird mit einigen Seiten über Kritiken eingeleitet, wozu der Verfasser in den — meistenteils tadelnden — Bemerkungen, die man gegen seine poetischen Werke gerichtet hatte, Anlass gefunden. Um die Gedankenfolge anzugeben mag es genügen, folgende fromme Wünsche anzuführen, die schlecht behandelte Schriftsteller und Künstler aller Zeiten zu wiederholen pflegen.

Das Vernünftige wäre, dass nur aufgeklärte und unparteiische Personen das Recht zu kritisiren hätten. In einer gut geordneten Republik erwählt man solche zu Censoren. In der litterarischen Gemeinde sollte sich wol eine ähnliche Polizei finden und dann wäre die Kritik von grossem Nutzen. Aufgeklärte Personen würden keine anderen Prinzipien für die Kunst aufstellen, als solche, die sicher und wol durchdacht wären, und welche gerechte Anwendung davon machten, indem sie genau angäben, worin die Fehler und Mittel dieselben zu vermeiden bestehen. Uebrigens würden sie als Unparteiische gegen die Verfasser keine gereizten und verletzenden Vorwürfe richten, sondern wohl begründete Bemerkungen in rücksichtsvoller Form, wodurch dieselben überzeugend wirken und den Verfasser ermuntern würden, sich zu berichtigen, denn dieser müsste sehr ungeschickt sein, wenn man in einem vom Publikum mit Beifall begrüssten Stück gar keine Veranlassung zu einem gerechten Lobe finden könnte.

[1]) Vgl. S. 1 f. dieses Bandes.

Indem Lamotte dann auf seinen eigentlichen Gegenstand zurückkommt, nimmt er zuerst eine Frage auf, die mit der vorher behandelten von der Wahl der Handlung im Zusammenhange steht. Man hatte gegen „Romulus“ bemerkt, dass darin zu viele Ereignisse (incidents) vorkämen, und dies giebt ihm Veranlassung zu untersuchen, was von beiden hier vorzuziehen sei: Reichtum oder Einfachheit. Diese Betrachtung ist im allgemeinen so oberflächlich, dass auch an dieser Stelle ein einziges Citat genügt, um das hauptsächlichste praktische Resultat anzugeben: Wenn man fragt, sagt der Verfasser, was dem Zuschauer einen grösseren Genuss darbietet, so gestehe ich, dass ich die Mannigfaltigkeit der Ereignisse aus dem Grunde bei weiten vorziehe, weil in einer allzu einfachen Begebenheit die Abwechselung nur gering (fine) sein kann, und weil die Einförmigkeit des Grundmotivs sich stärker geltend macht, als die Verschiedenheit der Umstände, wogegen bei der Mannigfaltigkeit (unter Voraussetzuug, dass sie sich auf ein und dasselbe Interesse bezieht) Verstand und Herz in jedem Augenblicke durch merkbar wechselnde Bilder gerührt und somit sowol die Neugier als die Leidenschaft zugleich und sicherer befriedigt werden. So hat z. B. „Bérénice“, ungeachtet des Ueberflusses an Gefühlen, nie einen andern Eindruck als den einer Elegie gemacht, und sie muss vergessen werden, um mit Vergnügen wiedergesehen zu werden, während „Cid“ trotz der Mannigfaltigkeit der Ereignisse immerfort fesselt, so oft er auch, seit beinahe einem Jahrhundert, wieder aufgenommen wird. Andrerseits muss auch zugestanden werden, dass es einer weit grösseren Kraft bedarf, einen allzu einfachen Stoff durch den Reichtum und die Schönheit der Details zu halten. In dieser Hinsicht ist „Bérénice“ ein Meisterstück und es ist erstaunlich, dass Racine „so viel Blumen auf einem so engen Felde“ hat hervorbringen können.

Ueber die Richtigkeit dessen, was Lamotte hier geäussert, kann kein Zweifel obwalten. Einem Leser der gegenwärtigen Zeit scheint es nur, dass solches kaum einer Beweisführung bedurft hätte. Indessen konnte es wol zu jener Zeit nötig gewesen seiu, wo man die für ein regelrechtes Drama von fünf Aufzügen oft äusserst engen antiken Tragödienmotive so allgemein behandelte. Uebrigens ist Lamottes Verteidigung einer reichen Handlung ein Ausdruck des Verlangens nach grösserer Lebendigkeit und Beweglichkeit in der Tragödie, das später mit vieler Bestimmtheit ausgesprochen wird.

Mit Hinsicht auf die Mannigfaltigkeit der Ereignisse wird eine grössere Geschicklichkeit erfordert, um dieselben so vorzubereiten, dass sie, ob-

gleich nicht vorhergesehen, dennoch bei ihrem Eintreten eine natürliche Folge der Stellung zu sein scheinen, in der man sich zuerst die Handlung und die darin teilnehmenden Personen gedacht hat. Daher erfordert der Anfang der Tragödie einige Reflexionen.

Die Exposition besteht darin, den Grundstein eines Stückes zu legen, indem man die vorhergehenden Ereignisse darstellt, die eine Veranlassung der kommenden abgeben. Dabei soll man die Charaktere und Interessen der Personen angeben und namentlich den Verstand und das Herz für das Hauptinteresse stimmen, mit dem man sie beschäftigen will. Da die Tragödie aber eine Handlung ist, muss sich der Dichter von Anfang an verbergen, so dass man es nicht merkt, dass er seine Vorbereitungen macht und dass er es ist, der mehr anordnet als die Schauspieler spielen.

Die Exposition in vielen unserer Tragödien sieht weniger einem Teile der Handlung als den Prologen der Alten ähnlich, in welchen ein Schauspieler hervortrat, um dem Zuschauer die Handlung, die dargestellt werden sollte, zu erklären, indem er ganz einfach die vorhergehenden Begebnisse erzählte, die derselben zu Grunde lagen, so dass der Dichter dadurch der beschwerlichen Kunst entbunden war, so zu sagen, die Gerüste mit dem Gebäude zu vereinigen und dieselben in ein Ornament zu verwandeln.

Corneille bietet in seiner „Rodogune“ das vorzüglichste Beispiel einer kalten Exposition dar. Darin lässt er einen uninteressirten Schauspieler eine zum Verständnis der Tragödie notwendige Geschichte erzählen, und dazu noch eine so lange Geschichte, dass er genötigt war, dieselbe auf zwei Scenen zu verteilen. Derselbe Dichter hat jedoch auch das Beispiel einer geschickten Exposition gegeben, die schon an und für sich eine wichtige Handlung ist, nämlich in „Mort de Pompée“, wo Ptolomaeus über die Haltung mit sich zu rate geht, die er nach dem Erfolge bei Pharsalus beobachten soll.

Es giebt viele Abstufungen zwischen den beiden erwähnten Expositionen, anerkannt muss aber werden, dass unsere meisten Tragödien die grösste Aehnlichkeit mit der ersteren haben, und dass man selten daran denkt, der letzteren nachzueifern. Der Dichter entzieht sich der Sache gewöhnlich so, dass er einen Schauspieler einem anderen alle die notwendigen Geschichten erzählen lässt, bald unter dem Vorwande, eine Person, welche von den Ereignissen nichts weiss, damit bekannt zu machen, bald um sie daran zu erinnern, was sie möglicherweise vergessen, bisweilen auch äussernd, dass ihm dies gerade in das Gedächtnis

komme, als wäre das eine Veranlassung, die Geschichte von neuem zu berichten.

Die Folge hiervon sind zwei Schwächen: Gleichförmigkeit und Langeweile. Der Zuschauer ist bis zu dem Grad an diesen Gebrauch gewöhnt, dass er Anfangs nur Zuhörer ist: Er rechnet nicht darauf, dass es schon Zeit wäre ergriffen zu sein. Die Regeln wollen, dass er wartet, und er verzichtet auf den ersten Aufzug und bisweilen noch auf mehrere, um des Bedürfnisses des Dichters willen, in der Hoffnung, dass ihm dieser dadurch eine grosse Herzensrührung verschaffen werde.

Ich wiederhole noch einmal, dass die ganze Tragödie Handlung sein soll, und, wo möglich, die erste Scene ebensowol wie die übrigen.

Bei Lessing habe ich nichts betreffend die Exposition des Dramas gefunden; darum ist aber kein Anlass zu zweifeln, dass er nicht derselben Meinung wie Lamotte gewesen sei. Sicher ist, dass Lamotte hier auf der Höhe der modernen Aesthetik steht. Denn in der Hauptsache ist nichts zu berichtigen und nichts zu dem von ihm Gesagten hinzuzufügen Er will, dass auch die Exposition Handlung sei, d. h. sie soll, wie Gustav Freytag[1]) sagt, „mit dramatischer Bewegung erfüllt und ein organischer Teil im Bau des Dramas“ sein, und das Kommende vorbereiten. Die Kritik, welche Lamotte von diesem Standpunkte aus gegen die Manier der französischen Tragiker, ihre Stücke anzufangen, richtet, ist in gleich hohem Grade gültig und trägt einen durch und durch modernen Anstrich. Von der Bestimmung, dass die Exposition das Kommende vorbereiten, aber nicht voraussehen lassen soll, wird gleich unten gesprochen werden.

Leider zeigt sich unser Verfasser bei der Behandlung der nächsten Frage von den Situationen nicht von einer gleich vorteilhaften Seite. Die Darstellung ist jedoch allzu charakteristisch, um nicht ein ausführlicheres Referat zu verdienen und hat ohnehin ein spezielles Interesse für die Erörterung von Voltaires Verhältnis zu Lamotte.

Die Exposition dient dazu, die Situationen vorzubereiten. Von diesen hängt in erster Linie die Wirkung eines Stückes ab, und daher erfordern sie eine um so grössere Geschicklichkeit und Umsicht in der Wahl.

Eine Situation ist nichts anderes als die Stellung, welche die Personen in einer Scene zu einander einnehmen. In dieser ursprünglichen Bedeutung sind alle Scenen eines Stückes, wie beschaffen sie auch seien,

[1]) Die Technik des Dramas, 6. Aufl. Lpzg. 1881, S. 103.

ebenso viele Situationen; man gebraucht aber den Ausdruck gewöhnlich nur in begrenzterer Bedeutung, um solche Situationen zu bezeichnen, die von besonderem Interesse sind. Sie können nur auf zwei Wegen diese Eigenschaft erreichen, entweder durch Neuheit oder durch das Gewicht der Interessen, die dabei in Frage kommen. Oft begnügen sich die Verfasser, aus Maugel sei es an Erfindungsvermögen oder an Ehrgeiz, mit schon bekannten Situationen; und mit Ausnahme einiger Verschiedenheiten, von welchen bisweilen die der Namen die wesentlichsten sind, eignen sie sich was andere erfunden an, nicht unähnlich jenen Malern ohne Fantasie, die nur nach den grossen Originalen die schönsten Köpfe und auserlesensten Attitüden kopieren. Es gelingt ihnen wol auf diese Weise einige leichte Erfolge zu erringen, weil das Rührende immer anfangs Eindruck macht; kaum hat man aber die Aehnlichkeiten bemerkt, so hört man auf den Verfasser zu schätzen, und das Interesse für das Stück selbst erkaltet; denn wir sind nun einmal so beschaffen, dass Nebengedanken, wenn auch der Sache fremd, unseren Eindruck stärken oder schwächen.

Aber neben der Neuheit muss man sich die Bedeutung der Interessen merken, die bei der Situation hervortreten. Eine wol erdachte Situation solcher Art hat eine so grosse Wirkung, dass sich schon, ehe die Personen reden, ein Gemurmel von Beifall unter den Zuschauern erhebt, deren Neugier gespannt ist zu hören, was die Schauspieler sagen werden. Ich will beiläufig bemerken, dass man in demselben Stücke nicht mehrere solche Situationen ohne Hülfe einer Menge von Begebnissen anbringen kann, welche plötzlich das Aussehen der Dinge verändern und die Personen in neue und erstaunliche Lagen versetzen. Dieses Vergnügen verdient wol, dass man dem Verfasser Gelegenheit zu nötigen Vorbereitungen vergönnt.

Als Beispiel einer echt dramatischen Situation, „die bewunderungswürdigste, welche auf der Bühne vorkommt“, führt Lamotte die grosse Scene im fünften Aufzuge von Corneilles „Rodogune“ an, in welcher Antiochus, der eben den Hochzeitsbecher leeren will, durch Timagènes Worte zu dem Glauben veranlasst wird, dass entweder seine Mutter oder seine Geliebte, die beide zugegen sind, den Trank vergiftet hat. Er zählt die vorbereitenden Massregeln auf, die der Dichter hat treffen müssen, um diese Situation zu Wege zu bringen und äussert dann: „Das sind sehr gezwungene Vorbereitungen, aber die Situation ist so schön, dass man sie um diesen Preis vergisst.“

Die Erkennungsscenen gehören zu den Situationen, die mit dem geringsten Grade von Neuheit und Verdienst von Seiten des Verfassers gelingen können. Nur nicht solche Erkennungen, wobei die Personen ganz einfach einander wiedersehen und die Scene, nach einer kurzen Unterbrechung, wie gewöhnlich weitergeht — die sind gefährlich, weil die erste Ueberraschung schnell sinkt und Langeweile entsteht. Nein, ich meine solche Erkennungsscenen, welche auf einer besonderen Erklärung beruhen, indem zwei einander werte Personen, welche sich niemals gesehen oder welche, seit langer Zeit von einander getrennt, einander für tot oder wenigstens weit entfernt von einander halten, allmählich durch gegenseitige Fragen und Einzelheiten, die sie sich mitteilen, erregt werden, und sich schliesslich bei einem entscheidenden Punkte erkennen. Ah ma mère! ah mon fils! ah mon frère! ah ma soeur! Schon solche Ausrufe allein rufen fast unfehlbar Tränen hervor, und ohne zu fragen, ob die Situation einer anderen ähnelt, oder ob sie richtig motivirt ist, lässt man sich von der Rührung der Personen hinreissen; denn je stärker die Rührung ist, desto weniger hat man Freiheit über die Berechtigung derselben zu reflektiren.

Die Philosophen dürfen über die Ahnungen und die instinktartigen Gefühle nicht spotten, die wir bei diesen Begegnungen hervortreten lassen. Sie dürfen z. B. nicht tadeln, dass ein Vater in der Nähe eines unbekannten Sohnes eine geheime Rührung fühlt, die der Entdeckung vorhergeht. Sie werden beweisen, dass solches nicht natürlich, sondern Einbildung ist. Aber einerlei, lasst uns unser Ziel verfolgen und uns der Vorstellungen des Publikums zu seinem eigenen Vergnügen bedienen. Was das Publikum für natürlich hält, wird auf dasselbe als Natur wirken. Uebrigens gilt von den Erkennungsscenen, dass man eine solche, nachdem die Rührung ihre Höhe erreicht und die Erkennung vorsichgegangen, nicht in ein langes Gespräch über die gegenwärtige Lage ausarten lassen darf, wenigstens, falls dasselbe nicht ebenso pathetisch geführt wird, was schwerlich sich machen lassen wird.

Lamottes Gedanken vom Gewicht und von der Bedeutung der Situationen im allgemeinen sind richtig. Ebenso war die Bemerkung, dass die Tragödiendichter nicht selten alte und bekannte Situationen benutzten, sehr gut an ihrem Platze, denn wie schon oben bemerkt ist, die Pseudoklassiker sahen eine zu geringe Ehre im Aufsuchen originaler Motive. Aber zugegeben, dass der Wert neuer und interessanter Situationen hoch zu schätzen ist, so kann es nie gerechtfertigt werden, dass der Dichter sie auf Kosten des Natürlichen zu erreichen versucht. Die

Freiheit, welche Lamotte in dieser Hinsicht dem Verfasser gestatten zu wollen scheint, steht ausserdem im Widerspruch mit seiner eigenen an vielen Stellen ausgesprochenen Forderung einer natürlichen und hinlänglichen Motivierung.

Nur beiläufig spricht Lessing von der Bedeutung der Situationen für die Tragödie, und zwar tut er es mit Worten, die teilweise mit Lamottes Ansicht in dieser Frage zusammenfallen. Zuerst geschieht das in der Kritik von Thomas Corneilles Tragödie „Essex“ (H. Dr. 24). Lessing citiert aus Voltaires Recension desselben Stückes unter anderem die Bemerkung, dass die Tragödie, obgleich die Charaktere verfehlt seien, dennoch die Gunst des Publikums gewonnen habe, weil die Situationen an und für sich rührend seien. Indem Lessing dies anerkennt, ruft er aus: „So viel liegt für den tragischen Dichter an der Wahl des Stoffes. Durch diese allein können die schwächsten und verwirrtesten Stücke eine Art Glück machen.“ Später (H. Dr. 51) lauten seine Worte: „In der Tragödie sind die Charaktere weniger wesentlich, und Schrecken und Mitleid entspringt vornehmlich aus den Situationen.“ Es ist dies alles dasselbe wie Lamottes Aeusserung, dass die Wirkung eines Stückes in erster Linie von jenen Situationen abhängt. Dass Lessing dennoch ergreifende Situationen nicht als Entschuldigung gezwungener und unnatürlicher Vorbereitungen gelten lässt, ersieht man aus der langen und scharfen Kritik, welche er eben derselben Tragödie Corneilles widmet, die Lamotte als Beispiel gewählt. Das Ergebnis der Untersuchung ist, dass Corneille in „Rodogune“ seinen Gegenstand als ein witziger Kopf, aber nicht als ein Genie behandelt hat, denn dieses liebt Einfachheit, jener Verwickelung. Es kann ihm nicht einfallen, die von Lamotte gerühmte und an und für sich freilich dramatische Situation als eine gültige Entschuldigung des Unnatürlichen anzusehen, was er in der Zeichnung der Charaktere und der Handlung nachweist.

Bei der Rede von den „Erkennungsscenen“ artet Lamottes Darstellung in ein zu seiner Zeit gewöhnliches Receptschreiben aus. Die Ansichten verdienen jedoch hier aufgenommen zu werden, nicht nur, wie schon gesagt, wegen eines Vergleiches mit Voltaire, sondern auch weil Lessing dieselbe Frage ausführlich behandelt hat.

Es war Voltaires „Mérope“, welche die Veranlassung gab. Voltaire hatte, als er seine Tragödie nach dem gleichnamigen Drama des italienischen Dichters Maffei schrieb, auch dessen Anordnung herübergenommen, derzufolge Égisthe sich selbst und anderen unbekannt war, bis er plötzlich in dem Augenblicke erkannt wird, wo seine Mutter Mérope ihn als den

vermeintlichen Mörder ihres Sohnes töten lassen will. In einer von Hyginus mitgeteilten Erzählung, die wahrscheinlich die Fabel einer Tragödie ist, worin Euripides denselben Gegenstand behandelt hat, weiss der junge Prinz selbst wie auch der Leser (Zuschauer) schon vor der Erkennungsscene, wer er ist. Hier entsteht von selbst die Frage: welches ist von grösserer dramatischer Wirkung? Lessing findet die Antwort bei Diderot, der in seinem „Discours de la poesie dramatique" in origineller Weise den Geschmack der französischen Dichter für Ueberraschungen und ihre Furcht kritisirt, die Zuschauer im voraus ahnen oder wissen zu lassen, was da kommen wird. Nach der Meinung Diderots würde durch ein entgegengesetztes Verfahren der Effekt viel grösser werden. „Wenn die Stellung der Personen unbekannt ist, kann der Zuschauer sich nicht stärker für die Handlung als für die Personen interessiren. Aber das Interesse des Zuschauers wird verdoppelt, wenn er Klarheit genug hat, und fühlt, dass Handlung und Rede ganz anders wären, falls die Personen einander kennen würden. Nur dann werde ich kaum erwarten können, was aus ihnen werden wird, wenn ich das, was sie in Wirklichkeit sind, mit dem, was sie tun oder tun wollen, vergleichen kann. In entgegengesetztem Falle wird das ganze Gedicht zu einer Folge kleiner Kunstgriffe, wodurch man nichts als eine kurze Ueberraschung hervorzubringen vermag."

Aber Lessing bleibt hier nicht stehen. Er bemerkt, dass Euripides den Zuschauer fast immer durch einen Prolog nicht nur die für das Verständnis der Tragödie nötigen, vorbergehenden Tatsachen wissen lässt, sondern auch das Ziel, wohin er ihn führen möchte. Dieses hatte der Pseudoklassicismus als einen Fehler bezeichnet. Lessing verteidigt den grossen Tragiker. Er wusste, sagt er, dass seine Kunst einer weit höheren Vollkommenheit fähig sei, als nur auf Neuheit und Ueberraschung sich zu gründen, er wusste, dass die Befriedigung einer kindischen Neugier das Geringste sei, worauf sie Anspruch machen könne.

Es würde zu weit führen, Lessing ausführlicher zu referiren. Das Angeführte ist genug, um an den Tag zu legen, wie weit er in diesem Punkte über Lamotte hinausgeschritten ist. Falls Lessing darauf gekommen wäre, von der Exposition zu reden, so hätte er ohne Zweifel in dieser Richtung das entwickelt, was Lamotte darüber geäussert. Die Verteidigung der Prologe des Euripides will natürlich nicht sagen, dass er die Form derselben der Exposition, die als ein organischer Teil mit der Totalhandlung verbunden ist, hat vorziehen wollen; wol aber, dass

der Dichter gar nicht zu fürchten braucht, den Zuschauer schon von Anfang an voraussehen zu lassen, was kommen wird.

Ich füge noch hinzu, sagt Lamotte, dass die Wirkung und eigentümliche Schönheit der Situationen von den Charakteren der Personen, welche an denselben Teil nehmen, abhängt, und dies ist für den Verfasser ein hinlänglicher Grund, mit Hinsicht auf die Erfindung der Charaktere, die Einfluss auf alles Uebrige ausüben sollen, nichts zu versäumen.

Charaktere sind nichts anderes als die Zusammenfassung der Eigenschaften, Leidenschaften und Stimmungen (humeurs), welche man in einer und derselben Person vereinigt. Von der Neuheit abgesehen, die ich überall, wenigstens in einem gewissen Grade fordere, und ohne welche es sich nicht die Mühe zu schreiben lohnt, sollen die Charaktere natürlich, interessant und konsequent sein.

Die Charaktere sollen natürlich sein. Dieses Prinzip gebietet, dass man allzu bizarre Ideen ausschliesst, für die es keinen Anknüpfungspunkt bei den Zuschauern selbst giebt, und worin sie auch sonst keine Erfahrung haben. Man will überall das Menschliche erkennen. Wie könnte man sich von eingebildeten Erscheinungen angezogen fühlen, die allem Bekannten so unähnlich sind! Damit ist nicht gesagt, dass in der Natur nicht eine wunderbare Abwechselung vorkäme, und dass nicht die sonderbarsten Ideen in einem Kopfe Platz finden könnten; diese Extreme aber sind Ausnahmen, für die Geschichte wertvoll, ohne dass die Tragödie sie gutheissen kann. Weil man an sie nicht glauben würde, würden sie den für das Teater eigentümlichen Genuss nicht gewähren, der auf der Imitation beruht.

Als Beispiel wird Corneilles „Pertharite“ angeführt. Der Dichter selbst hielt dafür, dass das Misslingen des Stückes durch die Behandlung der ehelichen Liebe verursacht sei, welche damals in Frankreich nicht mehr Mode war; aber die Ursache lag zweifelsohne in der Sonderbarkeit der Charaktere und Ideen.

Ein anderer Fehler gegen das Natürliche wäre, Gefühle zu vereinigen, die einander widersprechen. So z. B. ist es unnatürlich, dass Horace, der seinen Schwager Curiace warm geliebt, nachdem er gehört, dass Alba diesen und Rom ihn selbst zum Kämpfer erwählt, plötzlich dieses Gefühl abschüttelt und ausruft:

Albe vous a nommé; je ne vous connais plus.

So, wenn man den Vers wörtlich nimmt. Der Schauspieler Baron gab dem Charakter dennoch Wahrheit, indem er den Vers mit weicher Stimme

aussprach, gleich als wollte er sagen: ich will dich nicht mehr kennen; ich werde kämpfen, als kennten wir uns nicht.

Zweitens sollen die Charaktere interessant sein, und das können sie nur auf dreierlei Weisen sein, entweder durch eine ungemischte und vollkommene Tugend oder durch imponirende Eigenschaften, an welche das Vorurteil eine Vorstellung von Grösse und Tugend knüpft. oder durch eine Vereinigung von Tugenden und Schwächen, die als solche anerkannt werden.

Die absolut tugendhaften Charaktere sind auf der Bühne selten, weil die keinen Wechsel darbieten, denn die Tugend ist eine und ihre Entwickelung gleichmässig. Sie wird in der gleichen Lage denselben Entschluss fassen und sie beherrscht auf dieselbe Weise alle Passionen. Daher würden trotz der veränderten Namen und Begebenheiten die Personen unverändert bleiben. — Als Beispiel eines tugendhaften Mannes auf der Bühne kann der Titelheld in Pradons Tragödie „Regulus" (1688) dienen. Er fasst immer, ohne sich zu bedenken, den heldenhaftesten Entschluss, was es ihm auch kosten mag, und mit dieser Entschlossenheit vereinigt er eine auf der Bühne unbekannte Anspruchslosigkeit. Die meisten unserer Helden übertreiben ihre eigene Bedeutung; sie sind immer selbst ihre vorzüglichsten Panegyristen, und es scheint, als täten sie nie etwas Grosses aus anderen Gründen als um dasselbe zu erzählen. Indessen wird zugestanden, dass so vollkommene Charaktere selten Eindruck machen; sie repräsentiren Seelen höherer Ordnung, welche uns zu wenig ähneln, um uns zu rühren.

Die andre Art, wie die Charaktere interessant sein können, ist die, dass sie Eigenschaften besitzen, die, obgleich an und für sich unvernünftig, doch den Eindruck von Grösse und Tugend machen. Als Beispiele hierfür werden ein paar Charaktere aus „Romulus" angeführt, und namentlich die Hauptperson, welche die Tapferkeit zur Verwegenheit und das Vertrauen auf die eigene Kraft bis zum Fanatismus treibt. (Wenn es erlaubt ist, mit diesem Worte die Uebertreibung des Vertrauens auszudrücken.)

Schliesslich macht man einen Charakter durch Mischung von Tugenden und Schwächen interessant, und zwar glaubt der Verfasser, dass dieser Ausweg der sicherste ist. Man bewundert weniger, aber man ist ergriffen. Nahe Stehende — d. h. solche bei welchen wir unsere eignen Schwächen sehen — haben ein grösseres Recht auf unsre Teilnahme als Fremde. Weiter haben jene gemischten Charaktere den Vor-

teil, dass sie uns in einer steten Unruhe erhalten. Der lange, wechselnde Kampf zwischen Leidenschaften und Tugenden bringt unsere Seele in wechselnde Bewegung und eben jene Gemütserregungen sind es, die den Genuss bilden, welchen die Tragödie gewähren kann.

Mit Rücksicht auf die Konsequenz der Charaktere (c. soutenus) werde ich eine einzige Reflexion anstellen. Man weiss im allgemeinen wol, dass sie sich nicht verleugnen dürfen; dass sich ein tapferer Mann keiner feigen wie auch ein weiser Mann keiner unverständigen Handlung schuldig machen darf. Aber man weiss nicht ebenso gut, dass alle Handlungen einer Person mit der Totalität des Charakters übereinstimmen müssen und dass es zur Rechtfertigung einer einzelnen Handlung nicht genügt, dass sie mit einer dieser Eigenschaften übereinstimmt, aber dem Charakter im Uebrigen widerspricht. Man will stets gewisse Torheiten entschuldigen, die von den Liebenden auf der Bühne begangen werden, indem man auf die Natur der Liebe hinweisst. Das wäre richtig, wenn man nur auf diese Leidenschaft allein Rücksicht zu nehmen brauchte; weil sie aber bei verschiedenen Personen mit verschiedenen Eigenschaften und Stimmungen verbunden ist, müssen auch ihre Aeusserungen verschieden sein. Die Liebe bei dem Verbrecherischen spricht nicht so wie bei dem Tugendhaften, führt den Tapferen nicht zu demselben Entschluss wie den Feigen u. s. w.

Es geschieht nicht aus Vergesslichkeit, dass ich noch nicht von gehässigen Charakteren (c. odieux) gesprochen habe. Ich habe geglaubt, sie besonders für sich behandeln zu müssen, um Unklarheit zu vermeiden. Charaktere dieser Art können entweder gänzlich oder nur teilweise gehässig sein. Die ersteren sollen selten angewendet werden, denn wie notwendig sie auch bisweilen sind, verursachen sie doch ein unbehagliches Gefühl von Verdruss und Abscheu, dessen sich die Kunst möglichst wenig schuldig machen soll. — Die Imitation allein reicht zum Behagen nicht aus: es ist ebenso wichtig, die Gegenstände auszuwählen, wie sie gut zu schildern.

Dagegen können Charaktere, die nur teilweise gehässig sind, bisweilen mit Erfolg die dominirenden im Stücke sein. Als Beispiele können Cléopatre in „Rodogune“ und Medée in der Tragödie gleichen Namens dienen. Cleopatra an den Tron gewöhnt, kann sich nicht entschliessen von demselben herunterzusteigen: sie findet es herabsetzend, Untertan ihres Sohnes zu werden, und sie will lieber alles verlieren, als der Macht entsagen. Das Vorurteil wird immer diesen verwegnen Ehrgeiz als Beweis einer starken Seele auffassen, und es ist dieses angeblich

grosse Motiv, welches Cleopatra vor Verachtung, wenn auch nicht vor Hass rettet. Medea wiederum ist unendlich unglücklich. Der Undankbare, um dessen willen sie alles preisgegeben, verrät und verstösst sie. Ihr Unglück und das Unrecht, welches sie erleidet, dienen in gewissen Grade zur Entschuldigung ihrer Verbrechen, welche, obgleich sie dieselben aus Rache begeht, weniger Verdruss als Entsetzen erwecken.

Ungeachtet der veralteten Form der Darstellung, dürfe es nicht zu leugnen sein, dass Lamottes Auffassung von den Kriterien eines dramatischen Charakters im Grossen und Ganzen richtig und teilweise seiner Zeit voraus ist. Er verwirft bizarre Charaktere, denen in der Wirklichkeit keine entsprechen, er warnt, unvereinbare Züge mit einander verbinden zu wollen, hält dafür, dass „absolut tugendhafte" am liebsten vermieden werden sollen, weil sich der Zuschauer in solchen nicht wiedererkennt, und giebt denjenigen den Vorzug, in welchen Gutes und Böses, Tugend und Schwäche gemischt sind, denn dieser Art sind die Menschen am meisten. Dass er auch vor „absolut bösen" Charakteren gewarnt hat, darf um so weniger wundern, als ihm der Zweck der Kunst nur die Lust (plaisir) ist. Das Wichtigste ist seine Forderung der Menschlichkeit und das Urteil über willkürliche, geträumte Charaktere ohne Wirklichkeit (portraits chimériques). die Forderung der Anspruchslosigkeit bei dem Verdienste (ein Wort an seinem Platze für Corneille und seine Nachahmer!), und endlich die Erklärung, worin die Konsequenz des Charakters eigentlich besteht. Dieser letzte Punkt enthält eine Wiederholung dessen, was Lamotte schon früher bei der Besprechung der Liebe in der Tragödie angedeutet. Es ist nicht genug, dass der Charakter eine Leidenschaft repräsentirt. Er soll ein Ganzes von „Eigenschaften, Passionen und Stimmungen" sein, und jede Handlung soll mit dieser Ganzheit übereinstimmen.

Lessings vorher angeführte Aeusserung, dass in der Tragödie die Charaktere weniger wichtig sind als die Situationen, darf nicht missverstanden werden. Sie wird bei einem Vergleich der Tragödie mit der Komödie getan, und er meint damit durchaus nicht, dass die Charakterzeichnung versäumt werden darf. Im Gegenteil. In der Recension über „Mérope" (H. Dr. 46) sagt er: „Die strengste Regelmässigkeit kann den kleinsten Fehler in den Charakteren nicht aufwiegen". Und schon früher an einer anderen Stelle (H. Dr. 33): Die Charaktere müssen dem Dichter weit heiliger sein als die Facta. Einmal, weil, wenn jene genau beobachtet werden, diese, in so fern sie eine Folge von jenen sind, von selbst nicht viel anders ausfallen können; da hin-

gegen ein gleichartiges Factum sich aus ganz verschiedenen Charakteren herleiten lässt. Zweitens, weil das Lehrreiche nicht in den blossen Factis sondern in der Erkenntnis besteht, dass diese Charaktere unter diesen Umständen solche Facta hervorzubringen pflegen und hervorbringen müssen". Dies ist in der Hauptsache dasselbe, was Lamotte meint, wenn er dem Dichter auferlegt eine grosse Mühe auf die Zeichnung der Charaktere zu verwenden, weil alles Uebrige sich nach ihnen richten müsse.

Auch mit Hinsicht auf die Konsequenz der Charaktere findet Uebereinstimmung statt. So sagt Lessing (H. Dr. 2): „Die Bewegungsgründe zu jedem Entschlusse, zu jeder Aenderung der geringsten Gedanken und Meinungen, müssen, nach Massgebung des einmal angenommenen Charakters, genau gegen einander abgewogen sein, und jene müssen nie mehr hervorbringen als sie nach der strengsten Wahrheit hervorbringen können." Später (H. Dr. 34) wird die Frage ausführlicher behandelt, und dann wird gefordert, dass in den Charakteren Uebereinstimmung und Absicht hervortreten sollen. „Uebereinstimmung: — Nichts muss sich in den Charakteren widersprechen; sie müssen immer einförmig, immer sich selbst ähnlich bleiben; sie dürfen sich jetzt stärker, jetzt schwächer äussern, nachdem die Umstände auf sie wirken: aber keine von diesen Umständen müssen mächtig genug sein können, sie von schwarz auf weiss zu ändern. Ein Türk oder ein Despot muss, auch wenn er verliebt ist, fortwährend ein Türk und Despot sein".

Was Lessing mit seiner zweiten Forderung bei einem dramatischen Charakter meint, werden wir gleich untenerken nen. — Das hier Citierte ist hinreichend zu dem Nachweis, dass er über das Hauptkriterium der Charaktere ebenso wie Lamotte dachte. Dennoch muss Lessings Ueberlegenheit anerkannt werden, wenn es gilt, von dem Standpunkte des Natürlichen und Menschlichen dramatische Charaktere zu beurteilen. Man darf sogar sagen, dass dies eine der Seiten ausmacht, worin sein Scharfsinn in der Hamburgischen Dramaturgie am deutlichsten hervortritt. — Als Beweis mag an die Kritik von Cleopatra in „Rodogune" erinnert werden. Auch Lessing hat wie Lamotte Cleopatra und Medea zusammengestellt. Er zeigt in seiner langen Analyse, dass jener Charakter durchaus verzeichnet und unnatürlich ist: (H. Dr. 30) „Aber gegen eine Frau, sagt er, die aus kaltem Stolze, aus überlegtem Ehrgeize Freveltaten verübt, empört sich das ganze Herz; und alle Kunst des Dichters kann sie uns nicht interessant machen". Dagegen heisst es von Medea: „Einer zärtlichen, eifersüchtigen Frau will ich noch alles

vergeben; sie ist das, was sie sein soll, nur zu heftig“. Beide Kritiker urteilen folglich über Medea in gleicher Weise, während die Ansichten über Cleopatra aus einander gehen. Indessen darf man nicht vergessen, dass Lamotte den Charakter im Grunde gar nicht für untadelhaft hält, sondern nur sagt, dass das Vorurteil ihren Ehrgeiz billigen wird. Die Verschiedenheit der Urteile charakterisirt die verschiedenen Perioden, denen die Kritiker angehörten. Lamottes freilich unverzeihliche Schwäche war, dass er das „Vorurteil“ gelten liess. Das war einem Aesthetiker mit seiner und seiner Zeit Vorstellung von der Aufgabe der Kunst möglich.

„Wenn man, fährt Lamotte fort, auf Grund dessen was ich angeführt schliessen würde, dass die Tragödien für die Sitten von keinem grossen Nutzen sein können, so würde mich die Aufrichtigkeit nötigen, darin mit einzustimmen. Wir setzen uns gewöhnlich nicht vor, die Einsicht hinsichtlich der Laster und Tugenden aufzuklären; wir denken nur daran, die Leidenschaft dadurch zu erregen, dass wir das Eine mit dem Andern vermischen. Wir setzen oft Vorurteile an die Stelle der Tugenden. Bei den interessanten Personen machen wie die Schwächen fast liebenswürdig durch den Glanz der Tugenden, die wir mit denselben verbinden. Bei gehässigen Personen schwächen wir die Greuel des Verbrechens durch einen grossen Zweck, der sie erhebt, oder durch grosse Unglücksfälle, die sie entschuldigen. Alles dies trägt nur sehr indirekt zur Belehrung bei, und das hat eine berühmte Dame (die Markisin Lambert) veranlasst zu ihrer Tochter zu äussern, dass man im Theater grosse Lehren bekommt, aber den Eindruck des Lasters mit sich nimmt“.

„Damit ist nicht gesagt, dass wir nicht bei der Lösung die grösste Rücksicht auf die Moral nähmen. Wir sehen wohl zu, dass die Personen, die untergehen, sich dessen schuldig gemacht haben, und dass Gewissensbisse die Verbrechen strafen. Wenn das Verbrechen triumphirt, überlassen wir die Verbrecher einem Zustande der Unruhe und Gewissensqual, der ihre Strafe ausmacht, und der sie sogar unglücklicher macht, als diejenigen, welche sie zum Untergange gebracht haben. Es würde uns nicht gelingen, wenn wir in jener letzten Lage der Personen das natürliche Recht verletzten, das immer in aller Sinnen lebt. Die Mühe, uns danach zu richten, könnte als Verteidigung angeführt werden, aber aufrichtig gesprochen, es geht nicht. Diese vorübergehende Huldigung, die wir dem Rechte widmen, tilgt die Wirkung der Leidenschaften nicht, die wir während des ganzen Verlaufes der Tragödie in ein vorteilhaftes Licht gestellt haben (que nous avons flattées). Wir belehren

einen Augenblick, aber wir haben lange Zeit verführt. Das Heilmittel ist zu schwach und kommt zu spät".

Diese Gedanken sind bei Lamotte eine Folgerung dessen, was er von den Charakteren in der Tragödie zu sagen gehabt, und die Untersuchung kann daher an das Ergebnis angeknüpft werden, zu dem ich vorhin bei dem Vergleiche mit der Aeusserung Lessings über dasselbe kam. In ihrer verschiedenen Art den Charakter Cleopatras zu beurteilen, spiegelt sich in der Tat ein grundwesentlicher Unterschied ihrer Auffassung von der Tragödie ab. Dies tritt deutlich zu Tage, wenn man Lamottes naiv aufrichtige Auslegung der moralischen Bedeutung der Tragödie mit Lessings Gedanken über dieselbe Sache vergleicht. Das Urteil des Ersteren über die pseudoklassische Tragödie darf in dieser Hinsicht kaum bestritten werden. Indem er das Fürwort „wir" gebraucht, stellt er sich in die Reihe der gleichzeitigen Dichter und giebt dadurch zu, dass er selbst für seinen Teil nichts dagegen hat, dass „Vorurteile" an die Stelle der Tugenden gesetzt werden u. s. w., wenn nur der Zweck, Vergnügen und Genuss, damit erreicht wird.

Gelegentlich der Frage über die Wahl der Handlung ist schon gesagt worden, dass Lessing darauf bestand, dass der Dichter eine bestimmte, moralische Absicht mit seinem Gedichte haben sollte. An ein paar Stellen (H. Dr. 12 u. 33) sagt er zwar, dass es gleichgültig sei, ob der dramatische Dichter aus seiner Fabel eine allgemeine Wahrheit hervorgehen lässt oder nicht; anderswo aber besteht er auf der moralischen Absicht so bestimmt, dass dieses Letztere als seine Grundanschauung betrachtet werden muss. Besonders energisch giebt sich dieselbe einen Ausdruck in der Forderung, dass in den Charakteren nebst Uebereinstimmung eine gewisse Absicht hervortreten soll (H. Dr. 34). Diese Absicht soll zum Zweck haben, uns zu belehren, was wir tun oder lassen sollen, uns die Kennzeichen des Guten und Bösen, des Anständigen und des Lächerlichen kennen zu lehren, jenes in allen seinen Verbindungen und Folgen, sogar im Unglück schön und glücklich, dieses dagegen sogar im Glücke hässlich und unglücklich zu zeigen, Ebenso wichtig wie diese ist eine andere Stelle (H. Dr. 83), wo Lessing auf diese Frage kommt, indem er Corneilles Auslegung des Aristoteles kritisirt. Corneille hatte seine Cleopatra vom Standpunkte dessen, was Lamotte ein Vorurteil nennt, verteidigen wollen. „Alle ihre Verbrechen, sagt der Dichter, sind mit einer gewissen Seelengrösse verbunden, die etwas Erhabenes hat, so dass man, indem man ihre Handlungen verdammt, doch die Quelle, woraus sie entspringen, bewundern muss".

Wahrlich, einen verderblicheren Einfall hätte Corneille nicht haben können. Befolget ihn und es ist um alle Wahrheit, um alle Täuschung, um allen sittlichen Nutzen der Tragödie geschehen, ruft Lessing aus.

Das Falsche und Unmoralische in Corneilles Auffassung, worauf Lessing hier aufmerksam macht, sah ja auch Lamotte ein, obgleich er es, wie gesagt, nicht verdammte, wie Lessing. Der Unterschied liegt also schliesslich darin, dass jener gleichgültig war, während dieser von einem warmen Eifer für die Förderung der Sittlichkeit durchdrungen und hingerissen war und darin einen hauptsächlichen Zweck der Tragödie sah. Lamottes offene Darlegung des geringen Bildungswertes der Tragödie in moralischer Hinsicht ist doch sehr bemerkenswert und bildet im Grunde einen Uebergang zum Lessing'schen Standpunkte. Denn da die Schwäche blossgelegt und nicht mehr mit gleissenden Worten verteidigt wurde, war es nur ein Schritt zu den Forderungen, die wir Lessing haben machen sehen.

Damit ist gleichwohl noch nicht ausgemacht, wer das Recht auf seiner Seite hatte. Im Allgemeinen könnte man sagen, dass es Zeiten gegeben hat, welche beide Recht gegeben haben. Während der Tage der Romantik wurde alles, was Tendenz hiess, als der Kunst fremd verworfen; während in der Gegenwart besonders der nordische Naturalismus und Realismus die Dichtkunst als Mittel anwenden will, um bestimmte, moralische Absichten zu erreichen. Doch hat die Romantik an die Stelle Lamotte'schen Zweckes, „le plaisir“, die Kunst, „die Kunst als Kunst“ gestellt, und der moderne Realismus statt Lessings wohlgemeinter Belehrung, das Revolutionieren der Gesellschaft und der Menschheit durch das Hervorziehen „der Wahrheit“ an das Licht zum Princip erhoben. Ein Versuch, zu ermitteln, welche von diesen vier Betrachtungsweisen die richtige sei, würde mich zu weit führen, um so mehr, da jede Auffassung in gewissem Grade verteidigt werden kann. Am meisten überwunden ist freilich Lamottes Vorstellung vom Zweck der Kunst; dessen ungeachtet aber hat sie das grosse Publikum für sich. Was sie von der Kunst verlangt, ist vor allem anderen Vergnügen. Und will man sich an die Wahrheit halten, so hat das Publikum hierin Recht, dass der direkt sittliche Einfluss der Kunst noch heutzutage ziemlich chimärisch ist. Die moderne Kunst hat seit Voltaire, der auf dem Gebiete der Poesie ein so guter Pseudoklassiker war, erwiesen, dass sie eine unschätzbare Aufgabe in der Entwickelungsgeschichte der Menschheit hat, nämlich die eine Vermittlerin und Verkünderin von Ideen zu sein;

eine unmittelbare Arbeit für die Sittlichkeit wird man aber von ihr vergebens verlangen.

Lamottes ausserordentlich flüchtige Weise die Fragen von Schuld und Strafe in der Tragödie zu behandeln, beweist hinlänglich, dass er sich nicht tiefer in das Wesen der tragischen Dichtung hineingedacht hat. Daher giebt es auch keine Veranlassung, auf jene Grundfragen der Tragödie einzugehen, welche damit zusammenhängen und die Lessing entwickelt, wenn er am Ende seiner Hamb. Dramaturgie Corneilles Auffassung von der Lehre des Aristoteles über das Drama kritisirt.

Um jedoch zu beweisen, dass Lamotte in letzterwähnter Hinsicht nicht so oberflächlich war, wie man es nach der flüchtigen Weise glauben könnte, in der er von der Anwendung der Gebote der Gerechtigkeit bei der Lösung der Tragödie spricht, will ich schon in diesem Zusammenhange einige Zeilen aus dem Anfange der Abhandlung anlässlich seiner Tragödie „Oedipe“ anführen. Jener Aufsatz wird nämlich mit einer Erörterung der Aenderungen eingeleitet, die der Verfasser mit der Oedipussage vorgenommen, als er sein Drama schrieb. Die wichtigste Bemerkung, welche er dort gegen den traditionellen Gegenstand macht, ist die, dass Oedipus ohne eigne Schuld zu Grunde geht. Alle die Verbrechen, welche er beging, geschahen ohne dass er ahnte, was er tat, und folglich hatte er sich in der Tat keine Vorwürfe zu machen. „Die Vorstellung eines unfreiwilligen Verbrechens trägt einen völligen Widerspruch an sich, weil in der Idee des Verbrechens eine Absicht liegt, was unmöglicherweise mit der Vorstellung der Unfreiwilligkeit zusammenbestehen kann. Man kann aus diesem Grunde sagen, dass das Oedipusmotiv, in seiner Gesamtheit genommen, abscheulich und frivol ist“. Um den unglücklichen König annehmbar zu machen, hat ihn Lamotte als übertrieben ehrsüchtig, obgleich sonst als „un des plus vertueux hommes du monde“ dargestellt. Des Ehrgeizes „Verbrechen“ zieht ihm dann alle die übrigen zu. — Es braucht kaum gesagt zu werden, dass Lamottes Versuch, aus dem Oedipus einen modernen Helden zu machen, misslungen ist, auch ist es nicht nötig Rücksicht auf den Widerspruch zu nehmen, indem er hier den Ehrgeiz, sei es auch den übertriebenen, als ein Verbrechen betrachtet, während jene Leidenschaft nach seiner gewöhnlichen Betrachtungsweise lieber für eine von dem „Vorurteile“ anerkannte Tugend gelten sollte — die Hauptsache ist, dass er auf dem Grundsatze der neueren Tragödie bestand, dass der Mensch sein Schicksal selber schafft.

„Ich würde wünschen, dass man darnach trachtete, der Tragödie

eine Art von Schönheit zu geben, die zu ihrem Wesen zu gehören scheint, wovon sie aber bei uns nur sehr wenig hat: ich meine wirkliche Handlung mit vollständiger Durchführung (ces actions frappantes qui demandent de l'appareil et du spectacle). Unsere meisten Stücke sind lauter Dialoge uud Erzählungen, uud was besonders auffällt, ist, dass gerade die Handlung, die den Verfasser dazu gebracht hat, den Gegenstand zu wählen, fast immer hinter der Scene vorsichgeht. Die Engländer haben einen anderen Geschmack. Man sagt, dass sie übertreiben; das ist wohl möglich, denn es giebt zwar Handlungen, welche dazu nicht geeignet sind, dem Zuschauer vorgeführt zu werden, sei es wegen der Schwierigkeit der Aufführung, sei es um der Entsetzlichkeit der Vorgänge willen. Gesetzt aber, dass solches vermieden wird, wie zahlreiche und wichtige Handlungen finden sich nicht, die der Zuschauer sehen möchte, und welcher man ihn unter dem Vorwande einer Regel beraubt, nur um sie durch eine im Vergleich mit der Handlung selbst langweilige Erzählung zu ersetzen. Denn, das muss im Vorbeigehen gesagt werden, jene Erzählungen geben zu vielen Ausstellungen Anlass. Bald sind sie zu schwülstig und zu poetisch, um das wirkliche Anschauen zu ersetzen und es scheint dann, als hätte sich der Verfasser jenes Paradestück reservirt, und dass er den Platz des Erzählers eingenommen; bald sind sie allzu ausführlich und genau im Verhältnisse zur Passion des Zuhörenden, der sich für nichts interessirt, als was ihn angeht. Bisweilen geschieht es aber, dass man, um sich auf das Wichtigste zu beschränken, sie kürzer macht als es die Teilnahme des Zuschauers verlangt hätte. Lass die Handlungen den Platz der Erzählung einnehmen, schon die Gegenwart der Personen allein wird einen grösseren Eindruck machen als die sorgfältigste Erzählung zuwege bringen kann. Horaz hat gesagt, und das ist eine Maxime, die trivial geworden ist dass der durch's Auge vermittelte Eindruck stärker ist als der durch das Ohr vernommene. Von uns kann man sagen, dass wir einer entgegengesetzten Maxime huldigen, da wir dem Blicke die wirksamsteu Handlungen entziehen, um uns mit den Vorbereitungen zu befriedigen und dass wir uns, so zu sagen, auf unsere Ohren verlassen, wenn es gilt, die grossen Schlachten zu schlagen".

Dies wird durch mehrere Beispiele beleuchtet. Einsam stehende Ausnahmen sind die grossen Scenen in „Rodogunes" letztem Aufzug und „Athalies" beiden letzten Aufzügen. Ist nicht die Hochzeitsscene in „Rodogune", vor den Leuten angeordnet, welche Cleopatra zu Zeugen nimmt, etwas im höchsten Grade Imposantes? Jener verdächtige Becher,

der so verschiedene Regungen bei den Personen verursacht, und welcher von Hand zu Hand gehend, so grosse Katastrophen hervorruft, ist schon für sich allein ein bedeutendes Schauspiel und die Gegenwart der Leute macht es noch mehr interessant. In „Athalie“ wiederum wirkt der ganze Krönungspomp des Joas, der Hohepriester zu seinen Füssen, die Leviten ihn wieder erkennend u. s. w. ganz anders als die schönsten Verse. Und dann kann man sagen, dass der Zuschauer Ereignissen und nicht nur Gesprächen, wie in den meisten Stücken beiwohnt.

Ungeachtet ihrer Mängel hat die Oper den Vorteil vor der Tragödie, dass sie viele Handlungen sehen lässt, welche die Tragödie nur zu erzählen wagt. Ich vermisse sehr, endigt Lamotte, ich gestehe es, jene pathetischen Scenen, deren wir infolge der abergläubischen Rücksicht der Dichter auf die Einheit des Raumes verlustig gehen. Welcher beklagenswerte Missgriff, dass man dem Interesse des Genusses zuwider Regeln geltend macht, die man nur des Genusses wegen erfunden!

Hier sehen wir Lamotte wieder seiner Zeit weit voraus und selten sind seine Worte so warm und überzeugend. Die Vorwürfe, welche er gegen die geltende Tragödie wegen des Mangels an wirklicher Handlung richtet, sind völlig berechtigt und treffen einen Fehler von ebenso wesentlicher Natur, wie die Abstraktheit der Charaktere und die Einheitsregeln. Er weist auf das englische Drama hin — das einzige Mal in allen diesen Abhandlungen — aber in Ausdrücken, die anzudeuten scheinen, dass er dasselbe nur von Hörensagen kannte. Dass es seine eigne gesunde Auffassung ist, die Lamotte zu den Ansichten, welche er ausspricht, geführt hat, kann man wohl aus der treffenden Charakteristik schliessen, die er von den Erzählungen giebt, womit die Dichter die Handlung ersetzen. Ausserdem deutet der Vergleich mit der Oper an, auf welchem Wege er zu den neuen Sätzen hat kommen können.

Die Anmerkung, welche der Herausgeber der „Paradoxe“ des Lamottes zu einer der besten Partieen seiner Aufsätze vom Drama macht, ist zu köstlich, um hier übergangen zu werden: „Stets derselbe Irrtum, ruft Herr Jullien aus. Die Regeln schenken dem Zuschauer ein viel grösseres Vergnügen als vor seinen Augen dargestellte Handlungen. Gerade weil man das Vergnügen erkannte, welches die Beobachtung dieser Regel verursachte, hat man sie erdacht. Die Erfahrung, die unsere Väter dies gelehrt hat, zeigt das klarsehenden Kritikern täglich(!!)“.

Dass Lessing in der vorliegenden Frage Lamottes Gedanken teilt, braucht kaum gesagt zu werden. Grade in seiner Erörterung der Aristotelischen Definition der Tragödie entwickelt er dies (H. Dr. 77):

Die dramatische Handlung muss dem Auge dargestellt, und nicht erzählt werden. Anstatt sich von diesem Standpunkte aus mit eignen Worten über die französische Tragödie zu äussern, zieht er es vor (II. Dr. 80) Voltaire zu citiren, der wiederum ganz wie Lamotte redet. Wo Voltaire zu jener Einsicht von dem Mangel an Handlung in der französischen Tragödie gekommen ist — die Frage wird im letzten Kapitel berührt werden.

IV.

Der dritte Aufsatz — „Discours à l'occasion de la tragédie d'Inès" (Tome IV, ss. 255—314) — fängt mit einer Betrachtung über die Parodieen an, welche man zu schreiben und aufzuführen pflegte, so bald eine Tragödie Glück gemacht hatte. Offenbar ist Lamotte gekränkt, dass seine „Inès de Castro" parodiert worden ist, und das Urteil, welches er über Parodieen im allgemeinen ausspricht, ist folglich nicht unparteiisch. Obgleich nicht ohne Interesse mit Hinsicht auf das litterarische Leben der Zeit und die Charakteristik des Verfassers, können seine Aeusserungen hinsichtlich dieser Sache übergangen werden. Darnach wird eine andere Frage aufgenommen, welche zu jener Zeit ebenfalls ein specielles Interesse hatte, jetzt aber ganz veraltet ist, d. h. die Frage von der Angemessenheit der ehelichen Liebe auf der Bühne. Lamottes Gedanken hierüber müssen hier in Kürze angeführt werden.

Das Vorurteil, dass sich die eheliche Liebe nicht für das Theater eigne, stützte sich auf die Erfahrung, dass die Liebe durch den Besitz abgekühlt werde. Lamotte bestreitet dies nicht, hält aber dafür, dass es von einem verdorbenen Herzen und von einem wenig erleuchteten Verstande zeuge, wenn man behauptet, Liebe finde unter Eheleuten nicht statt, oder man könne keine Teilnahme dadurch erwecken, dass man sie zum Gegenstand der Darstellung nimmt. Im Fall die Erfahrung vom Theater dieses Vorurteil zu bestätigen scheint, so ist nicht die Natur deswegen schuld, sondern der Dichter. Er hat die Leidenschaft weniger gelten lassen als die Pflicht, und diese ist allerdings nicht hinlänglich. Vereinige das Übermass der Leidenschaft mit den engen Geboten der Pflicht, mögen die beiden Personen auf Grund ihres Gefühls einander das sein, was zu sein die Pflicht ihnen gebietet, mögen ihre Reden und Handlungen leidenschaftlich und verständig sein, und die Wirkung wird grösser sein als die, welche durch ungeordnete und weniger berechtigte Herzensregungen erreicht wird. Um vollständig

zu wirken, fordert der Verfasser, dass die Liebe unter den Eheleuten gegenseitig sein soll. Falls der Eine nicht so geliebt wäre, wie er selbst liebt, wäre er in gewissen Grade erniedrigt, und der Andere würde ungerecht erscheinen. Sie müssen alle beide dessen würdig sein, was sie für einander tun, und das gegenseitige Zeugnis, das sie einander geben, wird dem Zuschauer ein sicherer Beweis dafür, was sie Interessantes und Achtungswertes besitzen.

Ohne weitere Erörterung erkennt der Leser, wie Lamotte, trotz besserer Ansätze, noch an der abstrakten Betrachtungsweise der Charaktere hängt, und wie weit er noch von dem alles umfassenden Satze entfernt war: schildre den Menschen und das Leben! Auf den Rat über die Gegenseitigkeit der Liebe wird sich weiter unten noch Veranlassung ergeben zurückzukommen.

An die Tragödie muss weiter die Forderung gestellt werden, dass die Handlung am Anfang beginnend bis zur Höhe des Interesses vorwärts geführt wird, und zwar soll das Interesse immerfort bis zum Ende wachsen, denn mit der Hälfte wäre hier wenig gewonnen. Die Dichter wissen schon dass die Handlung wachsen soll; aber sie denken nicht hinlänglich daran, dass sie vor allen Dingen Teilnahme erwecken (émouvoir) sollen, und dass sie, falls sie das nicht zur rechten Zeit thun, Gefahr laufen, auch am Ende keine Rührung hervorrufen zu können.

Das Mitleid hat seine Abstufungen, besonders auf dem Theater. Wenn man den Zuschauer von der einen Abstufung zur anderen leitet, so kann er bis zu Tränen gerührt werden; zögert man aber, die erste Rührung zu erwecken, so bleibt keine Zeit übrig, grosse Wirkungen zu erreichen. Es giebt leider zu viele Tragödien, in welchen sich ganze Aufzüge in Vorbereitungen verlieren. — Der gestellte Anspruch scheint vielleicht zu gross zu sein, aber da ist keine Nachsicht möglich. — Nur Furcht und Mitleid sehe ich für tragischen Genuss (plaisir tragique) an, und jeder Aufzug, der diese Gefühle nicht hervorruft, ist nur eine Verlängerung der Handlung, die sie erwecken soll.

Im Folgenden entwickelt der Verfasser diesen Gedanken, ohne jedoch tiefer in ihn einzudringen. Die Hauptsache ist, dass das Interesse vom Anfang an erweckt und ohne Abbruch gesteigert wird; vergeblich ist es, durch Verspracht den Mangel an Interesse und Passion ersetzen zu wollen. Und es ist nicht hinlänglich, dafür zu sorgen, dass das Interesse somit von Aufzug zu Aufzug wächst; dasselbe soll ebenso auch in jedem Aufzuge für sich genommen statt finden, indem

man den einzelnen Aufzug als ein besonderes Stück und die Scenen so anordnet, dass das Wichtige uud Pathetische immer zunimmt. Ja auch damit ist nicht genug getan. Jede Scene erfordert dieselbe Vollendnng. Während der Arbeit soll man auch jede solche als ein Ganzes nehmen, das seinen Anfang, seinen Fortgang und sein Ende haben muss. Die Scene muss wie das Stück fortschreiten und, so zu sagen, ihre Exposition, ihren Knoten und ihr Ende haben. Die Exposition ist dann die Lage, worin sich die Personen befinden uud worüber sie sich beratschlagen, der Knoten die Interessen oder die Gefühle, die eine Person denjenigen einer anderen gegenüberstellt, und die Auflösung schliesslich die Stellung, worin sie die Leidenschaft zurücklasseu soll. Daher soll der Verfasser die Zeit nicht zu Reden verlieren, die, wenn auch noch so schön, kalt und unnütz erscheinen würden.

Im Zusammenhang hiermit gilt als eine der ersten Regeln bei der Arbeit, genau darauf Acht zu geben, dass sich die Haupthandlung in fünf besondere Teile teilen lässt, welche ebensoviele verschiedene Gemälde ausmachen, die sich nicht mit einander vermischen, sondern eine Art von Einheit für jeden Aufzug darstellen. Dies führt zwei Wirkungen mit sich: es erleichtert die Aufmerksamkeit des Zuschauers, da das, was unter sich näher verbunden ist, auch in seiner Vorstellung sich leichter verbindet, und es erhöht seine Rührung, weil er ununterbrochener an derselben Stelle getroffen wird.

Die technischen Regeln, welche Lamotte dem dramatischen Dichter hier aufstellt, finden sich alle in der modernen Ästetik. So was die Steigerung des Interesses im Allgemeinen und besonders die Ausbildung der einzelnen Aufzüge betrifft. Freytag sagt z. B. hinsichtlich der letzteren, wenn er beschreibt, wie sich das moderne deutsche Drama entwickelte: Nicht nur die Aufzüge, sondern auch kleinere Teile der Handlung wurden verschiedene Bilder, welche sich an Farbe und Stimmung von einander unterschieden. Jeder Aufzug erhielt den Charakter einer abgeschlossenen Handlung. Für einen jeden wurden eine kurze Einleitung, ein stärker hervortretender Höhepunkt, ein wirksamer Schluss wünschenswert.

Zu Lamottes Zeit und auch später, begingen die Tragiker oft die Fehler, vor welchen er sie warnt. Einer der gewöhnlichsten war, dass die Verteilung auf die Aufzüge willkürlich und nur durch die Notwendigkeit, fünf solche auszufüllen, motiviert war. Sein Rat war folglich sehr zeitgemäss.

Lamotte betrachtet es als eines der Verdienste seiner Tragödie

„Inès de Castro“, dass sich darin keine „confidents“ finden. Alle Personen sind von wesentlicher Bedeutung und sowohl durch ihr Wirken als durch ihre Interesse nehmen sie an der Handlung innerlich Teil.

Ohne damit prahlen zu wollen, sagt er, glaube ich, dass dies etwas Neues für das Theater ist; denn sogar in „Athalie“ kommt eine Scene von lauten Vertrauten vor, wo Ismael keine andere Aufgabe hat, als Mathans Charakter, Betragen und Pläne auszukundschaften. Ich aber meine, dass dies, von der Neuheit abgesehen, ein wünschenswerter Vorzug einer Tragödie ist, und dass, wenn alles Übrige gleich ist, die Handlung einer Tragödie immer lebhafter ist, wenn man keine anderen vorführt als die, welche handeln und daran wirklich interessirt sind.

Die Vertrauten in einer Tragödie sind überflüssige Personen, einfache Zeugen der Gefühle und Pläne der Hauptpersonen. Ihr ganzes Tun besteht darin, mit Veranlassung dessen, was geschieht und was ihnen anvertraut wird, erschreckt und gerührt zu werden; mit Ausnahme einiger Repliken, welche sie in das Stück hinausstreuen, mehr um den Helden Gelegenheit zu gehen aufzuatmen, als um irgend eines anderes Nutzens willen, nehmen sie an der Handlung keinen anderen Teil als die Zuschauer.

Daraus folgt, dass eine grosse Zahl von Vertrauten in einem Stücke in demselhen Grade seinen Gang hemmt und Längen und Langeweile verursacht. Wenn es in einer Tragödie, wie es in vielen der Fall ist, vier handelnde Personen und ebenso viel männliche und weibliche Vertraute giebt, so wird die halbe Anzahl der Scenen einen reinen Verlust hinsichtlich der Handlung bilden, welche in ihnen nur durch mehr elegische als dramatische Klagelieder ersetzt wird. Man darf aber das Eine nicht mit dem Anderen vermischen.

Es giebt Personen die, so zu sagen, halb Vertraute, halb handelnd sind. Eine solche ist Phenix in „Andromaque“ wie auch Oenone in „Phèdre“. Ich spreche nur von solchen, die ausschliesslich „Confidents“ sind. Sie sind immer kalte Personen, obgleich es dem Verfasser oft schwer ist, sie zu entbehren. Wenn er z. B. wünscht, dass der Zuschauer die Gefühle und Pläne einer Person zu wissen bekomme, wenn diese aber nach dem Bau des Stückes anderen Hauptpersonen das Herz nicht öffnen kann, dann leistet der Vertraute einen guten Dienst, indem er als Vorwand dient, um dem Zuschauer das mitzuteilen, was er erfahren soll. Aber ist es nicht möglich dies alles dadurch

zu erreichen, dass man das Stück so anlegt, dass die Vertrauten an der Handlung Teil nehmen, und dadurch, dass man sie eine persönliche Leidenschaft haben lässt, welche auf den Entschluss der Hauptpersonen einwirkt?

Übrigens sind die Vertrauensscenen (les scènes de confidence) nichts als maskirte Monologe; aber sie verdienen nicht immer wegen Langsamkeit getadelt zu werden, weil der Dichter in denselben der Darstellung der Gefühle einer Person — sei es, dass sie lebhaft oder delikat sind — ein ebenso grosses Interesse geben kann, wie es der Gang der Handlung selbst besitzt. Es muss noch zugestanden werden, dass sie zufolge der angeführten Gründe bisweilen notwendig sind, und ich füge hinzu, dass sie den Monologen vorzuziehen sind, die absolut unnatürlich sind.

Das Urteil unseres Verfassers über jene Confidents und Confidentes, die sich in den klassischen Tragödien an die Hauptpersonen wie der Schatten an den Wanderer auheften, macht seinem gesunden Verstande Ehre. Die einzige Bemerkung, welche man hier machen könnte, ist, dass er hier wie gewöhnlich, seine reformschweren Gedanken in eine allzu milde Form kleidet. Dass Lessing Lamottes Ansicht in dieser Hinsicht billigte, geht aus mehreren Stelleu hervor, obgleich er die Frage nicht besonders behandelt hat. So z. B. citirt er (H. Dr. 24) mit unbedingter Billigung aus Voltaires Kritik über Thomas Corneilles „Essex“ folgende Bemerkung über eine der weiblichen Personen des Stückes: „Dieser Charakter würde sehr schön sein, wenn er mehr Leben hätte, und wenn er zur Verwickelung etwas beitrüge; aber hier vertritt er blos die Stelle eines Freundes. Das ist für das Theater nicht genügend“.

Wenn etwas beweisen kann, dass wir uns an alles gewöhnen können, und dass, trotz all unsres Anspruches die Natur nachzubilden, das geringste Vergnügen viel Unangemessenes entschuldigeu lässt, so ist es der Umstand, dass wir von den Monologen in der Tragödie nicht gestört werden, besonders falls sie eine gewisse Länge haben. Wo findet man in der Wirklichkeit kluge Leute, die also laut denken, die deutlich und mit Zusammenhang alles das aussprechen, was in ihnen vor sich geht? Wenn jemand dabei überrascht würde, wie er ganz allein so ausführliche und leidenschaftliche Reden hält, würde man ihn nicht mit Recht für wahnsinnig ansehen? Und dennoch sind alle unsere Theaterhelden von dieser Art der Geisteszerrüttung ergriffen. Sie räsonniren, ja sie erzählen sogar, sie entwickeln Pläne, sie stellen

sich die Schwierigkeiten vor, die sich grade gegen sie erheben, sie wägen verschiedene Beschlüsse mittelst entgegensetzter Argumente ab, und bestimmen sich schliesslich je nach ihren Passionen und Interessen. Alles dies als könnten sie nicht fühlen und überlegen ohne alles auszusprechen, was sie denken. Wo findet man die Vorbilder für solche Schwätzer?

In unserer Zeit gebraucht man für die Monologe dasselbe Versmass wie in der Tragödie überhaupt, und dieser Stil ist dann für die gewöhnliche Rede angenommen; aber Corneille hat sich bisweilen solcher Gelegenheiten bedient, um wirkliche Oden zu dichten. So z. B. in „Polyeucte" und „Cid", wo die Person plötzlich zum Dichter wird. — Dies hat seine Bewunderer gehabt. Manche sind noch von den Stanzen in „Polyeucte" entzückt — so wahr ist es, dass wir eben nicht allzu empfindlich hinsichtlich des Passenden sind, und dass die Gewohnheit oft ebenso grosse Kraft der falschen Schönheit giebt, wie die Natur der wirklichen.

Welchen Schluss ziehen wir aus allem diesem? Den, dass die Dichter möglichst wenig Monologe anwenden sollen, und dieselben, falls sie nicht gänzlich entbehrt werden können, wenigstens kurz machen; denn sie könnten bisweilen so kurz sein, dass sie das Natürliche nicht verletzen. Es begegnet uns, dass wir in Augenblicken der Leidenschaft einige Worte uns entschlüpfen lassen, die wir an uns selbst richten. Damit wird jedoch nicht die Möglichkeit von Räsonnemants geschweige denn von Erzählungen zugegeben. Einige unzusammenhängende Ausdrücke des Gefühls, einige plötzliche Beschlüsse sind ein natürlicher und vernünftiger Inhalt für den Monolog: wohlverstanden, von dem Gesagten abgesehen, dass ausgesuchte Schönheit in Gedanken und Gefühlen mit Hinsicht auf Wirkung jenen Vorsichtigkeitsmassregeln vorzuziehen sind. Und dies letztere meine ich fast immer bei den Regeln, die ich für die Vollendung der Tragödie erdenke.

Hier begegnet uns wieder eine von den Stellen, wo Lamottes Auffassung einen völlig modernen Charakter hat. Es ist keine Veranlassung zu glauben, dass Lessings Ansprüche auf Natur in diesem Falle so weit gegangen wären. Er stützte sich ja auf Shakespeare, welcher den Monolog nicht bei Seite geschoben hat, wie es Lamotte wünscht. Ja, die deutsche Aesthetik giebt ihm immer noch eine grosse Berechtigung (Freytag a. a. O. s. 189 ff.). Man kann sagen, dass erst die neue naturalistische Richtung im Drama zu derselben Forderung ge-

kommen ist, wie der alte Geschmackslehrer vor mehr als anderthalb Jahrhunderten.

Ich komme jetzt zu einem wesentlicheren Umstand, den die Verfasser nicht genau genug beachten können. Das ist die Anlage der ganzen Arbeit und die beste Anordnung des Gegenstandes, den man gewählt hat.

Ich verweile nicht bei hinlänglich bekannten Regeln. Die Schriftsteller wissen allerdings, obgleich sie es nicht immer beobachten, dass man die Handlung so verteilen soll, dass die Scenen eines Aktes, an einander gebunden, die Bühne nicht leer lassen; dass jede Person ein Motiv auf die Bühne zu treten und dieselbe zu verlassen haben soll; dass jeder Akt, wenn er endigt, den Zuschauer in Erwartung irgend eines Ereignisses zurücklassen soll; dass es auf diese Weise bis zu der vollständigen Auflösung fortgehen soll, welche das Schicksal jeder Person deutlich entscheidet; und dass schliesslich das Stück zu Ende sein soll, nachdem die Neugier des Zuschauers befriedigt ist.

Aber ausser jener trivialen Kunst, welche die zu passierenden Wege nur distancemässig angiebt, giebt es eine andere feinere, welche gewissermassen jeden Schritt der zu tun ist, bestimmt, die selbst den Launen des Genies nichts überlässt.

Sie besteht darin, alles was man zu sagen hat, so zu ordnen, dass vom Anfang bis zum Ende das Eine dazu dient, das Andere vorzubereiten, und dass dennoch nichts gesagt zu werden scheint, um etwas vorzubereiten. Es heisst, dass man in jedem Augenblicke darauf anfmerksam sein soll, alle Umstände an ihre Stelle zu ordnen, so dass sie da, wo sie vorkommen, notwendig sind, und dass im übrigen alle einander gegenseitig erklären und verschönern; alles mit Rücksicht auf die Wirkungen anzuordnen, auf die man hinzielt, ohne die Absicht merken zu lassen, mit einem Worte auf solche Weise, dass der Zuschauer immer eine Handlung sieht und niemals den Eindruck der Arbeit bekommt. Denn von dem Augenblicke an, wo sich der Verfasser auf Kosten der geringsten Wahrscheinlichkeit Vorteile sucht, kann er sie eben dadurch verlieren. Man sieht danach nur den Dichter anstatt der Personen, man ist ihm um so weniger für die schönen Partieen dankbar, je mehr er sie dadurch gewinnt, dass er sich von der Natur und dem Angemessenen (convenances) entfernt.

Lasst uns den Gedanken noch deutlicher machen. Der Dichter arbeitet in einer gewissen Ordnung und der Zuschauer fühlt in einer

anderen. Der Dichter setzt sich erst das Erreichen einiger Hauptschönheiten vor, auf welche er den Erfolg gründet. Dort ist sein Ausgangspunkt, und er stellt sich dann vor, was gesagt und getan sein soll, um das Ziel zu erreichen. Der Zuschauer dagegen geht vom erst Gesehenen und Gehörten aus, und er schreitet von da zur Entwickelung und Auflösung der Handlung wie zu natürlichen Folgen der ersten Stellung, worin man die Dinge dargestellt hat. Daher muss das, was der Dichter willkürlich erfunden, um jene Schönheiten hervorzurufen, dem Zuschauer zu den notwendigen Gründen werden, woraus dieselben hervorgegangen sind. Kurz, alles ist von Seiten des Dichters, der die theatralische Handlung anordnet, Kunst; aber der Zuschauer darf nichts davon sehen. — Der Effekt im Theater wird desto geringer je mehr die Arbeit hervortritt.

Auch hier sehen wir, wie Lamotte den Dichtern einen Rat allgemein gültiger Natur gibt. Das Gesetz von vollständiger Motivirung und die Kardinalregel für alles, was Kunst heisst, dass nämlich Absichtlichkeit und Spuren der Arbeit nicht sichtbar werden dürfen, gelten für alle Zeiten. Bei Lessing sehen wir dieselben Gedanken an vielen Stellen hervortreten. Schon im ersten Stücke seiner Hamburgischen Dramaturgie heisst es von den Leidenschaften, dass sie vor den Augen des Zuschauers entstehen und in einer so illusorischen Beständigkeit ohne Sprung anwachsen sollen, dass er freiwillig oder wider seinen Willen sympatisiren muss. Wenn dies ebenso sehr von der oben behandelten Frage von der Steigerung des Interesses gilt, so schliessen sich ein paar andre Stellen direkt an Lamottes Worte darüber an, dass das Vorhergehende ein hinlänglicher Grund und eine Vorbereitung für das Folgende sein soll. „Das Genie kann sich nur mit Begebenheiten beschäftigen, die in einander begründet sind, nur Ketten von Ursachen und Wirkungen. Diese auf jene zurückzuführen, jene gegen diese abzuwägen, überall das Ungefähr auszuschliessen, alles, was geschieht, so geschehen zu lassen, dass es nicht hat anders geschehen können, das ist seine Sache, wenn es auf dem Gebiete der Geschichte arbeitet“ (H. Dr. 30; als allgemeiner Satz ausgesprochen, den Corneille in „Rodogune“ nicht verwirklicht). Und ebenso, wenn Lessing (H. Dr. 32) beschreibt, wie ein Dichter zu Werke geht, wenn der von ihm erwählte Gegenstand eine Unwahrscheinlichkeit in sich zu schliessen scheint. „Vor allen Dingen muss er darauf bedacht sein, eine Reihe von Ursachen und Wirkungen zu erfinden. — Unzufrieden ihre Möglichkeit (die eines wahrscheinlichen Verbrechens) bloss auf historische Glaubwürdigkeit zu gründen, wird er suchen, die

Charaktere seiner Personen so anzulegen, wird er suchen die Vorfälle, welche diese Charaktere in Handlung setzen, so notwendig einen aus dem andern entspringen zu lassen, wird er suchen, die Leidenschaften nach eines jeden Charakter so genau abzumessen; wird er suchen diese Leidenschaften durch so allmähliche Stufen durchzuführen, dass wir überall nichts als den natürlichsteu ordentlichsten Verlauf wahrnehmen" — —

Der Dialog ist eigentlich die Kunst die Handlung durch die Rede der Personen vorwärtszuführen, so dass ein jeder nur dass äussert, was er sagen soll, an der Stelle, wo er es sagen soll, und so wie er es sagen soll; dass der, welcher zuerst in einer Scene redet, damit anfängt, was die Leidenschaft und das Interesse am natürlichsten angeben, und dass die anderen Personen ihn gelegentlich unterbrechen je nach ihrer verschiedenen Stellung. — Somit ist der Dialog um so vollkommener, je weniger man, mit Beobachtung der natürlichen Ordnung, darin etwas Unnötiges äussert, oder etwas was nicht, so zu sagen, einen Schritt zur Lösung hin ausmacht.

Die Lebhaftigkeit ist einer der grössten Verdienste des Dialoges, und da alles in der Tragödie Handlung sein soll, so ist die Lebhaftigkeit um so notwendiger. Mit Ausnahme von Ueberlegungen und Ratschlägen, wobei das Gespräch ernsthaft und zusammenhängend sein soll, fordert die Tragödie Wärme und häufige Unterbrechungen. Es ist nicht natürlich, dass die Personen, wenn sie grade von heftigen Leidenschaften erregt sind, sich Zeit geben, einander Reden zu halten. Es soll ein Streit von Gefühlen sein, die einander verletzen und über einander triumphiren. Zu warten, bis jemand alles gesagt, ehe man ihm antwortet, stimmt nicht mit der Art der Passion überein und dieser soll in den Tragödien bis auf ihre Art zu reden nachgeahmt werden. Im allgemeinen folgt Corneille hierin mehr der Natur als Racine. Dieser lässt die Person oft in einem Zuge alles reden, was sie zu sagen hat, und man antwortet in derselben Art, so dass eine lange Scene manchmal aus zwei oder drei Repliken besteht. Es ist wol war, dass jede Rede eine prachtvolle Reihe von Versen bildet, welche noch weiter durch die Ausführlichkeit verschönert wird. Die Ordnung, das Räsonnement, die Eleganz sind bewunderungswürdig. Diese schönen Eigenschaften machen sich bei dem Lesen ohne Aufführung völlig geltend und infolge dessen liesst man Racine stets lieber als einen anderen; auf der Bühne aber werden die Scenen dadurch weniger lebhaft und für denjenigen, der dies bemerkt, weniger natürlich, weil man, wenn die Schauspieler gegenwärtig sind, oft fühlt, dass sie ihr Stillschweigen schwer ertragen. — Ich kann es

nicht zu oft wiederholen, dass der Zuschauer immer Handlung haben will. In den meisten Scenen handen die Personen nur mittelst ihrer Gefühle und ihre Rolle scheint beendigt oder unterbrochen, sobald sie zu lange damit zögern, das sehen zu lassen, was sie denken. Man ist ungeduldig, die Wirkungen zu beobachten, welche die Aeusserungen der Spielenden hervorrufen. Sie sind, so zu sagen, die Ereignisse einer Scene, fast eben so interessant, wie die hervorragendsten Katastrophen des Stückes, und der Dichter kann sie nicht zu viel vervielfältigen. Es ist dennoch nicht immer von Nöten, dass der Spielende das Wort ergreift, um seinen Anteil am Dialoge zu haben; er kann darin durch eine Bewegung, einen Blick, sogar durch eine Miene auftreten, wenn dies nur von dem Redenden bemerkt wird und ihm zu neuen Gedanken und Gefühlen Veranlassung gibt.

Nur noch eine Reflexion ist über diesen Gegenstand zu machen. Die Verfasser bemühen sich bisweilen eine Tragödie mittelst allgemeiner Maximen und ausführlicher Betrachtungen zu verschönern; dies ist aber gewöhnlich nur eine von Ehrsucht veranlasste Zierde, welche zu nichts dient als dazu, den Dialog weniger natürlich und weniger wahr zu machen. Tragische Personen sind fast immer von gewaltsamen Leidenschaften erregt: nun, wie würden sie sich denn damit abgeben, allgemeine Reflexionen darzulegen anstatt das lebhaft zu fühlen, was sie besonders angeht? Sie kämen uns dann nur als Denker vor, deren Aeusserungen wir beurteilen, nicht als Personen, die man entweder bewundern oder beklagen muss. Sie sollen nur persönliche Gefühle und Gedanken ausdrücken, die der Dichter den Zuschauer verallgemeinern lassen soll.

Thomas Corneilles Fehler war, die Gedanken seiner Personen in Maximen zu verwandeln, oder richtiger es war der Fehler seiner Zeit. Der grosse Corneille hatte ihm hierin das Beispiel gegeben. — Man betrachtete damals jene Zierden als ausgesuchte Partieen, worin der Geist des Dichters mehr als irgend anderswo hervorleuchte, obgleich dies auf Kosten des Natürlichen und Angemessenen geschah. — Damit ist nicht gesagt, dass allgemeine Maximen in der Tragödie völlig verboten wären; sie müssen aber immer kurz sein, falls die Lage nicht grade ruhig ist; wo Betrachtungen und Räsonnements stattfinden können.

Lamottes Vorschriften von dem Dialoge könnten nicht besser sein. Denn in der Hauptsache enthalten sie das wichtigste was davon zu sagen ist, so kurzgefasst und klar, wie es nur ein französischer Schriftsteller zu tun pflegt. Der Vergleich zwischen Corneille und Racine ist gewiss im ganzen richtig; daraus folgt aber gar nicht, dass der Dialog des

ersteren von ferne ein mustergültiger wäre. Das beständige Redenhalten war und blieb einer der schlimmsten Fehler der pseudoklassischen Tragödie. Als einen anderen damit nahe zusammenhängenden kann man die Ueberbürdung der Diktion mit Betrachtungen und Maximen bezeichnen. Corneille hatte freilich vor Uebermass hierin gewarnt; aber das was er -- nach seinen eigenen Dramen zu urteilen — für Mässigung ansah, war in der Tat vom Standpunkte des Natürlichen aus immer noch ein Uebermass. Und eben das Natürliche war es, wofür Lamotte an dieser Stelle kämpfte.

V.

Schon früher habe ich den Anfang der letzten Lamotteschen Abhandlung über die Tragödie „Discours à l'occasion de la tragédie d'Oedipe" angeführt, in dem er seine Behandlung der Oedipussage darlegt. Der weitere Teil des Aufsatzes wird der Frage von den Tragödien in Prosaform gewidmet. Seine letzte Tragödie hatte nämlich der Verfasser ursprünglich in Prosa geschrieben, jedoch ohne das Stück aufführen zu lassen ehe es in Verse übertragen war. Als Motiv für dieses Verfahren gibt er teils die Gewohnheit des Publikums an, Tragödien nur in gebundenem Stil zu hören, teils die Gewohnheit der Schauspieler nur versificierte Rollen zu recitiren; er nimmt aber zugleich die Gelegenheit wahr, für die Abfassung von Tragödien in Prosa zu plädiren.

Es ist ein Vorurteil, meint Lamotte, dass die Würde der Tragödie von dem gebundenen Stil abhänge, und dass grosse Leidenschaften keinen wirksamen Ausdruck ohne denselben erhielten. Im Gegenteil würde die Prosaform der Tragödie das wesentliche Verdienst grösserer Wahrscheinlichkeit und Natürlichkeit gewähren. Wenn man die Personen natürlich handeln lässt, sollte man sie wol auch so reden lassen. Denn unnatürlich ist es ja, dass sie bei allem, was sie äussern, die Regeln des Verses beobachten, sogar wenn ihre Leidenschaften am gewaltsamsten sind. Wenn der Vers aufgegeben würde, würden die Personen und ihre Gefühlsausbrüche viel wirklicher erscheinen und dadurch würde auch die Handlung wahrer. Was die Komödie betrifft, so hat man sich auch oft vom Joche des Verses befreit, wodurch man grössere Lebhaltigkeit und Wahrheit erreicht hat; mit Hinsicht auf die Tragödie will man aber solches nicht zugeben. Dies ist jedoch nicht wol begründet. Es ist zwar wahr, dass von tragischen Personen eine edlere und gebildetere Sprache verlangt wird; sie dürfen aber deswegen nicht weniger natürlich sprechen, und ihre Würde macht sie nicht zu Dichtern.

Weiter würde Freiheit in dieser Hinsicht es leichter machen, vollständig und richtig das zu sagen, was zu sagen ist. Man wäre nie gezwungen, ein ungemessenes Wort zu gebrauchen, weil es unmöglich ist, das richtige in den Vers gut hineinzubringen. Man könnte der Gedankenfolge immer gebührliche Gradation und Kraft geben, anstatt dass die Laune des Reims oft nötigt, etwas Schwaches oder Unnützes einzumengen. Nie wäre man gezwungen, einen mittelmässigen Ausdruck statt eines ausgezeichneten einfliessen zu lassen.

„Herr Despréaux hat mir selbst gesagt, dass er zwanzig Jahre daran gesetzt habe, um einen falschen Reim zu berichtigen. Ich ziehe als Uebertreibung ab, soviel wie nötig ist; es bleibt aber immer genug übrig, um sich über die Lächerlickeit der Menschen zu wundern, eine Kunst eigens dazu zu erfinden, um sich ausser Stand zu setzen, das genau auszudrücken, was sie sagen wollten, oder was noch schlimmer ist, um das, was sie auf die beste Weise ausdrücken könnten, Bedingungen zu opfern, welche die Vernunft nicht vorgeschrieben hat."

Diese Ansichten von dem geringen Werte der gebundenen Form waren so wenig ein Einfall, dass Lamotte später Seite an Seite neben dem ursprünglichen Texte eine von ihm in Prosa gemachte Umschreibung der ersten Scene von Racines „Mithridate" veröffentlichte. Im Zusammenhange hiermit entwickelte er weiter jene Sätze, die in der Hauptsache referirt worden sind.

Es ist überflüssig diese Betrachtungen hier näher zu besprechen. Nur folgende Zeilen mögen citirt werden: „Worin liegt das Verdienst einer Arbeit, wenn nicht darin, dass die Gedanken auf die beste Weise mit einander verbunden und richtig sind, indem die Gefühle, welche in einem natürlichen Verhältnisse zum behandelten Gegenstande stehen, in passender Form hervortreten, und indem der Verfasser Ausdrücke wählt, die am geeignetsten sind, bei anderen die Ideen hervorzurufen, welche er erwecken will. Das ist das Vernünftige, das ist die Formschönheit, das ist die völlige Einsicht in die Sprache und ihre einzig berechtigte Anwendung. — Wenn diese Forderungen erfüllt sind, was kann eine Arbeit nach der geistigen Seite Schätzbares darbieten? Eben dieser schönen Eigenschaften wegen würden die Tragödien Racines nicht verlieren, wenn sie in Prosa übertragen würden, wie ich es mit einer Scene versucht habe. Warum würden sie uns dann weniger schön vorkommen? Warum würden wir sie niedriger schätzen? Zweifelsohne weil wir ihr richtiges Verdienst nicht recht schätzen und dass wir den zufälligen Wert der Versificierung zu hoch stellen. Aber worin besteht dieses vermutete

Verdienst, das wir so hoch stellen? In dem nichtigen eitlen Wert der besiegten Schwierigkeit". — —

Nichts vor allem, was Lamotte in seinen Abhandlungen über die Tragödie anführt, hat einen solchen Lärm gemacht wie sein Angriff auf die Versform der Tragödie und zugleich auf den metrisch gebundenen Stil überhaupt. Hätte er sich einer solchen Vermessenheit nicht schuldig gemacht, so hätte man wahrscheinlich über sein ganzes Auftreten ein milderes Urteil gefällt. Nun aber haben französische Schriftsteller es für genügend angesehen, die paradoxen Sätze vom Verse herauszuheben, um den Verfasser als mehr oder wenig unzurechnungsfähig und aller weiteren Aufmerksamkeit unwürdig abzufertigen. Doch muss der Wahrheit gemäss bemerkt werden, dass Lamottes bedeutendster Gegner unter den Zeitgenossen, Voltaire, auch mit Hinsicht auf diese Frage ihn besonders achtungsvoll behandelte. Von der schon oben angeführten Vorrede zu seinem „Oedipe" widmet nämlich Voltaire die eine Hälfte einer ausführlichen Widerlegung der Meinung Lamottes von der Wertlosigkeit des Verses.

Obgleich über mehrere von Voltaires Anmerkungen manches zu sagen wäre, gleich wie über den langen Artikel, mit dem sich Lamotte verteidigte und noch ausführlicher seine Ansichten begründete, so liegt doch diese Polemik nicht im Plane meiner Abhandlung. Ohne etwas von der Polemik zu berichten, erbitte ich mir, einige Betrachtungen zu dem schon Gesagten hinzufügen zu dürfen.

An zwei Stellen kommt Lamottes Name in Lessings Hamburgischer Dramaturgie vor, nur einmal aber wird desselben mit Rücksicht auf seine Abhandlungen über die dramatische Poesie Erwähnung gethan. Lessing fällt da ein Urteil über Lamottes Standpunkt hinsichtlich des Verses in der Tragödie (H. Dr. 19). Er billigt die Ansicht des französischen Verfassers nicht, dass das Metrum ein Zwang sei, von dem sich der dramatische Dichter am liebsten freimachen sollte; aber, meint Lessing, dem Houdar de la Motte war seine Meinung zu vergeben; er hatte eine Sprache in Gedanken, in der das Metrische der Poesie nur Kitzelung der Ohren ist, und zur Verstärkung des Ausdruckes nicht beitragen kann, in der unsrigen hingegen ist es etwas mehr, und wir können der griechischen ungleich näher kommen, die durch den blossen Rhythmus ihrer Versarten die Leidenschaften, die darin ausgedrückt werden, anzudeuten vermag. Die französischen Verse haben nichts als den Wert der überstandenen Schwierigkeit für sich; und freilich ist dieses nur ein sehr elender Wert".

Wie man hieraus ersieht, giebt Lessing dem Lamotte Recht, in so weit es die französische Poesie betrifft. Es darf jedoch nicht verneint werden, dass sich hinter diesem Zugeständniss eine gewisse Zufriedenheit verbirgt der französischen Poesie so bequem wie hier beizukommen, d. h. kurz und gut durch Anerkennung des Urteils eines ihrer eigenen Vertreter. Man darf nämlich nicht daran zweifeln, dass Lessing, welcher die Bedeutung der metrischen Form für die Poesie überhaupt zu schätzen verstand, auch hätte aufweisen können, worin Lamottes Ansicht unrichtig war; es lag aber nicht in seinem Interesse. Er stellt zwar Ansprüche an den deutschen Vers; aber er lässt den Leser, wenn dieser will, annehmen, dass die französische Sprache weit davon entfernt ist, solchen Forderungen zu entsprechen.

Aber lasst uns Lamotte mit Hinsicht auf die Zeit beurteilen, in der er schrieb, und unabhängig davon, wie das Urteil der Mitwelt ausfiel. Nimmt man die Sache so, muss zugestanden werden, dass seine Forderung ein sehr grosses litterar-historisches Interesse hat und nicht ohne Berechtigung ist. Sein Angriff gründete sich auf ein richtiges Gefühl für das Prosaische bei der herrschenden französischen Dichtkunst. Offenbar geht ihm selbst poetischer Sinn ab, darin aber war er nur dem grossen Publikum gleich. Geht man zu dem grössten Geschmackslehrer und der grössten Autorität des siebzehnten Jahrhunderts in solchen Fragen, dessen Worte Lamotte selbst zitirt, so finden wir bekanntlich keine anderen Forderungen hinsichtlich der Poesie als dieselben, welche unser Verfasser angegeben und die allgemeim als Normen für die Kritik anerkannt wurden.

Quelque sujet qu'on traite, ou plaisant ou sublime,
Que toujours le bon sens s'accorde avec la Rime. —
Aimez donc la Raison. Que toujours vos écrits
Empruntent d'elle seule et leur lustre et leur prix. —
Tout doit tendre au Bon sens: mais pour y parvenir,
Le chemin est glissant et penible à tenir.

So lehrt Boileau in dem ersten Gesang von „l'Art poètique“, und wenn er im vierten Gesange die Taten der Poesie in Griechenland preist, so heist es:

En mille écrits fameux la sagesse tracée,
Fut, à l'aide des Vers, aux Mortels annoncée;
Et partout des Esprits ses préceptes vainqueurs,
Introduits par l'oreille, entrèrent dans les coeurs.

Wenn solche Ideen die geltenden waren, nach denen die Kunst der Poesie — l'art dangereux de rimer et d'écrire — beurteilt wurde, wenn

nüchterner Verstand das Einzige war, was man von der Poesie verlangte und die Verkündigung weiser Lehren ihr höchtes Ziel war, dann war Lamotte völlig berechtigt zu fragen, wozu es diente, sich mit Metrum und Reim abzugeben. Um das Ziel zu erreichen, welches Boileau der Poesie gestellt hatte, war die Prosa zweifelsohne zweckmässiger. Lamottes freimütige Aeusserung in dieser Sache und die Proben[1]), die er gab, sprechen in der Tat ein gerechtes Urteil über die pseudoklassische Richtung. Und dass die Vertreter derselben ihm nicht Recht gaben, beruht nicht darauf, dass dies mit völlig gültigen Gründen[2]) die Unrichtigkeit seiner Behauptungen hätten beweisen können, sondern viel mehr auf mangelnder Konsequenz. Man darf mit einem Worte sagen, das Lamottes Verwerfung des Verses die logische Folgerung der Lehre Boileaus von der Poesie und als solche wert ist, in der allgemeinen Litteraturgeschichte beachtet zu werden.

Aber die kühne Forderung des Rechtes der Tragödie, in Prosaform aufzutreten, enthält etwas mehr als das Gesagte. Da verbirgt sich zugleich ein Zukunftsgedanke. Man vergesse nicht, dass er sein „Paradox" auch mit der Behauptung motivirt, dass durch den ungebundenen Stil eine grössere Natürlichkeit gewonnen würde. Hier tritt wieder die Forderung des Natürlichen auf, worauf Lamotte die meisten seiner vorhergehenden reformirenden Gedanken gegründet hat. Dass er hierin das Richtige getroffen, das hat die Zukunft in ihrem steten Streben nach Naturwahrheit bewiesen. Diderot nahm die Sache auf, obgleich er zugleich die Gegenstände beurteilte, welche die klassische Tragödie in der Regel behandelte; der Grund aber ist für ihn derselbe wie für Lamotte. Unsere Zeit hat dann die Idee praktisch durchgeführt, für welche Lamotte auftrat. Der Vers ist jetzt äusserst selten in dem französischen Drama.

[1]) Ausser der Prosaversion der ersten Scene aus „Mithridate", publicirte er die beiden Versionen seines „Oedipe" und schliesslich eine „Ode" in Prosa, welche letzterwähnte bei der Vorlesung in der französischen Akademie mit Applaus angenommen wurde.

[2]) Aus Voltaires polemischer Abhandlung mag ein einziger Satz zitiert werden, der mit direkter Beziehung auf die Scene aus dem „Mithridate" geäussert wird: Il (Lamotte) ne songe pas que le grand mérite des vers est qu'ils soient aussi corrects que la prose; c'est cette extrême difficulté surmontée qui charme les connaisseurs: réduisez les vers en prose, il n'y a plus ni mérite ni plaisir. — Später äussert er jedoch, dass der verrückt (fou) ist, der eine Schwierigkeit zu besiegen versucht nur des Besiegens wegen; der aber, welcher Schönheit aus der Schwierigkeit zieht, ist ein ausgezeichneter Mann.

VI.

Schon in der Einleitung ist bemerkt worden, dass Lamotte nicht die Fähigkeit besass, seine Sätze in seinen eigenen Tragödieen praktisch anzuwenden. Ja, er wollte es nicht einmal. Er folgt selbst den alten Regeln so treu wie möglich und äussert in seinem polemischen Artikel gegen Voltaire: „Nicht für mich selbst beanspruche ich das Feld zu erweitern, sondern für meine Nachfolger, für Sie selbst, mein Herr, falls Sie Mut haben, wenn eine Schönheit höherer Art als jene Regeln es fordert, diese zu verletzen.“ Die Wendung ist, wie man sieht, spitz genug, aber erhöht Lamotte in den Augen der Nachwelt nicht. Unter solchen Verhältnissen wäre eine Analyse seiner Tragödien überflüssig. Nur in grösster Kürze mögen hier die schwachen Versuche zu etwas Neuerem, die in denselben hervortreten, erwähnt werden.

Im „Romulus“ hat der Verfasser sich ein besonderes Verdienst um die Handlung erwerben wollen. Im vierten Akte lässt Romulus den Hohepriester einen Altar im königlichen Palaste errichten (falls nicht die Einheit des Raumes hätte beobachtet werden sollen, hätte sich die Scene in einem Tempel zutragen sollen). Bei diesem Altare schwören Tatius und Romulus die Bedingungen des Zweikampfes zu beobachten, wodurch ihr Zwist geschlichtet werden sollte. Dies geschieht in Gegenwart einer Schaar von Römern und Sabinern. Bereit, sich nach dem Streitplatze zu begeben, kommt die Tochter des Tatius und offenbart, um den Zweikampf abzuwenden, in Gegenwart des Volkes ihre Liebe zu Romulus, die sie bisher in ihrem Herzen verborgen hat. Lamotte ist auf diese kühne Anordnung nicht wenig stolz. Könnte ich, fragt er, durch irgend eine Erzählung den Effekt bewirken, welchen diese Handlung hervorbringt? Könnte ich auf solche Weise die Gefühle und Verhältnisse darstellen, die darin zu Tage treten, und die Energie des Verses, die imponierende und pathetische Scenenanordnung (appareil) ersetzen, welche hier dem Blick begegnet?

In dem Stücke „Inès de Castro“, welches grosses Glück machte, ist wiederum zu bemerken, dass darin keine Confidents vorkommen, und dass im letzten Akte zwei Kinder auf die Bühne gebracht werden. Diese Neuerung trägt nicht nur dazu bei, die Situation rührender zu machen, sondern wirkt auch auf den Gang der Handlung ein, indem der Anblick der Kinder mehr als Inès Worte den Alphonse dazu bewegt, seinem Sohne Don Pèdre, dem Gemahle der Inès, zu verzeihen. Ausserdem ist zu erwähnen, dass in der dritten Scene des vierten Aktes mit dem Könige sein ganzer Rat (Rodrigue, Henrique et les autres grands du

Conseil) auftritt, wenn auch nur um mit Stillschweigen und Tränen sein Votum zu geben. Alphonse sagt nämlich:

Je vois trop vos conseils. Ce silence, ces pleurs
M'annonceut mon devoir, en plaignant mes malheurs.

In „les Machabées“ und „Oedipe“ findet sich nichts, was besonders bemerkt zu werden verdiente, abgesehen von der schon erwähnten Abänderung des Charakters des Oedipus.

Da sich Lamotte selbst der Aufgabe entzog, seine Lehren in's Werk zu setzen, wäre es in der Tat befremdend gewesen, wenn sich andere eifrig mit der Beobachtung derselben befasst hätten. Est ist auch hinreichend bekannt, dass er keine Reform damit zu Stande gebracht hat; aber nichts destoweniger kann keine Rede sein, die Frage, von der etwaigen Einwirkung Lamottes auf die Pseudoklassiker ohne weiteres zurückzuweisen. Um auf diese Frage eine Antwort zu finden, muss Voltaires Verhältniss zu Lamotte einer kurzen Untersuchung unterzogen werden.

Es ist gesagt, dass Voltaire in der Vorrede zu seinem „Oedipe“, worin er gegen Lamotte polemisirt, diesen sehr achtungsvoll behandelt. So paradox ihm auch die Darlegung von der Verwerflichkeit der Einheitsregeln und der Wertlosigkeit des Verses vorzukommen scheint, so zählt er dennoch, ohne den anderen kurz abzufertigen, alle erdenklichen Gründe auf, um das Unberechtigte dieses Angriffs auf die Grundbedingungen der Tragödie nachzuweisen. Dazu kommt, dass er übrigens nur Lamottes Vergleich zwischen der Oper und der Tragödie zurückweist, alles übrige aber was dieser sonst gesagt, unangetastet lässt. Die Schlussworte lauten: „Ich würde mir noch die Freiheit nehmen mit Herrn Lamotte über einige Punkte zu streiten, aber das würde vielleicht als ein Wunsch aussehen, seine Person anzugreifen, und an eine Böswilligkeit glauben lassen, die durchaus nicht in meinen Gefühlen liegt. Ich ziehe es lieber vor, Nutzen von den scharfsinnigen und feinen Reflexionen zu ziehen, die er in seinem Buche niedergelegt hat, als einige derselben, die mir weniger wahr als die andren scheinen, in Zweifel zu stellen.“ Die grosse Achtung, die sich in jenen Worten ausspricht, muss wirklich und keine leere Artigkeit gegen den ergrauten Verfasser gewesen sein. Man findet nämlich, dass Voltaire lange nach Lamottes Tod selten seinen Namen erwähnt, ohne ein schönes Epitheton hinzuzufügen. Abgesehen von anderen Beispielen verweise ich nur auf Voltaires „Commentaires sur Corneilles“ (1764) hin, wo er Lamotte „homme d'esprit et de génie“ nennt und wo er bei der Erwähnung

seines „Oedipe“ — über dessen Erscheinen einige Jahre nach seinem eigenen Voltaire sich seinem Charakter gemäss recht wohl hätte gekränkt fühlen können — vom Verfasser „l' un des plus ingénieux auteurs que nous ayons“ äussert.

Der grösste französische Dichter der Mitwelt stellte also Lamotte höher als er von den übrigen Zeitgenossen und der Nachwelt geschätzt ward. Wenn irgendwo, müsseu also denn in Voltaires tragischer Dichtung Spuren der Einwirkung seiner Kritik hervortreten. Ohne auf eine detaillirte Untersuchung einzugehen, die mit Hinsicht auf die grosse Anzahl seiner Tragödien allzuviel Zeit in Anspruch nähme, hoffe ich dennoch Beweise dafür geben zu können, dass Voltaire wirklich viele Sätze des Lamotte ad notam genommen.

Bei der Treue, mit der Voltaire dem traditionellen System huldigte, ist im Voraus klar, dass die wichtigsten Reformgedanken von ihm unberücksichtigt gelassen werden würden. Am allerbegehrlichsten scheint er auch eine von den Anweisungen aufgegriffen zu haben, welche den Kritiker am meisten im Schematismus der gleichzeitigen Poesie befangen erscheinen lassen — ich meine die naive Auslegung von den Vorteilen der „Wiedererkennungsscenen.“ Kein dramatischer Verfasser weder vorher noch nachher mag wohl so unaufhörlich dies triviale Thema auf's Tapet gebracht haben, um das Publikum hinzureissen. In dreien von Voltaires Tragödien „Eriphyle“, „Mérope“ und „Sémiramis“ kommt eine Wiedererkennungsscene zwischen Mutter und Sohn vor; in „Olympie“ erkennt eine Mutter ihre Tochter wieder; in „Zaire“ findet sich eine dreifache Erkennungsscene, indem Lusignan seine auch unter sich unbekannten Kinder, Zaire und Nérestan, erkennt; in „Mahomet“ wird dieses dreifache Erkennen zwischen Zopire, Seide und Palmire wiederholt; in „Les lois de Minos“ erkennen sich Vater und Tochter; in „Adelaide du Guesclin“ treffen sich unvermutet zwei Brüder und in „Alzire“ wieder zwei Verlobte, welche sich weit getrennt glauben u. s. w. Lamotte hatte gesagt, dass die Ausrufe: Mein Sohn! meine Mutter! mein Bruder! meine Schwester! hinlänglich seien um Tränen hervorzurufen. Bei Voltaire klingen diese und ähnliche Ausrufe in jedem zweiten Stücke wieder, und er versäumt keineswegs, bei den bezüglichen Verwandten instinktmässige Gefühle und Ahnungen dem entscheidenden Augenblicke regelmässig vorhergehen zu lassen.

Von ungefähr demselben Wert ist der Rat des Verfassers, in welcher Form „die eheliche Liebe“ am passendsten auf der Bühne darzustellen sei. Die Eheleute sollen zugleich passioniert und pflichtgetreu

und die Liebe gegenseitig sein, damit die Wirkung vollständig werde. Diesem Rezepte ist Voltaire genau in „L'Orphelin de la Chine“ gefolgt, wo Zamti und Idamé ein vollkommenes und folglich interessantes Ehepaar ist.

Es wäre jedoch unrichtig zu glauben, dass Lamottes Einfluss nur an solchen Zügen zu erkennen sei, die für die Entwickelung des Dramas völlig bedeutungslos sind. Im Gegenteil sieht man auch einige der besten Gedanken unseres Kritikers bei Voltaire auftauchen, obgleich es in verschiedenen Fällen in Frage gestellt werden kann, was auf Einwirkung von Lamotte, was auf englischen Eindrücken beruht. Bei den Schriftstellern, welche über Voltaires dramatische Dichtung geschrieben haben, wird nicht einmal die Möglichkeit erwähnt, dass er in so unmittelbarer Nähe etwas hätte kennen lernen; in der Tat aber scheint es wenigstens unsausgemacht zu sein, ob nicht gerade Lamottes Rat hinsichtlich dessen, was erstrebenswert war, entscheidend gewesen ist.

Wir haben oben gesehen, wie eifrig Lamotte in seiner zweiten Abhandlung auf des actions d'appareil et de spectacle besteht. Diese Forderung kommt wiederholt bei Voltaire vor, obgleich mehr begrenzt und immer von dem Vorbehalt begleitet, dass der Glanz der Diktion dennoch wichtiger sei. Unter anderem wird davon in dem Bolingbroke gewidmeten „Discours sur la tragédie“ geredet, der den „Brutus“ einleitet. Voltaire nimmt wie Lamotte Racines „Athalie“ zum Vorbild und sagt, er habe selbst nicht ohne Bedenken den römischen Senat auf die französische Bühne gebracht, was in der erwähnten in England begonnenen Tragödie geschieht. In der Regel wird dieser Zug als eine Äusserung englischen Einflusses angegeben, tatsächlich ist aber, dass Lamotte hier sein Vorgänger war. Und dies nicht nur theoretisch sondern auch praktisch in „Inès de Castro“, wie oben erwähnt; denn das Vorführen des königlichen Rates auf der Bühne kann sehr gut mit Voltaires Neuerung verglichen werden. Bei dem Auftreten der vornehmen Korporationen ist besonders die Uebereinstimmung zu beachten, dass sowohl die spanischen Granden wie die römischen Senatoren stumme Mitspieler sind. Als ein weiterer Grund zu der Annahme, dass Voltaire schwerlich hätte vermeiden können an Lamotte und sein Stück zu denken, mag auch die Ähnlichkeit der Situationen überhaupt bezeichnet werden. Wie Brutus verdammt auch Alphonse seinen Sohn zum Tode und er vergleicht sich selbst mit dem unbeugsamen Römer.

Ferner darf man das Streben Voltaires die s. g. Vertrauten zu unterdrücken auf Lamotte zurückführen. Wahr ist, dass er ihrer selten

entbehren kann; aber er rühmt sich in „Oreste“ eine Tragödie „sans confidents“ zu stande gebracht zu haben. — Auch wendet er ziemlich spärlich und nur ausnahmsweise längere Monologe an.

Wenn es verhältnissmässig nnr selten geschieht, dass Voltaires Tragödien Spuren von Einwirkung der Lehren Lamottes zeigen, so sieht man sie um so öfter in seinen theoretischen Äusserungen hervortreten. Etwas derartiges kommt ganz früh vor, wie z. B. in der Vorrede in „Marianne“ (1725), wo er sagt, dass bekannte Helden so dargestellt werden sollen, wie das Publikum sie kenut; am meisten aber in den Kommentaren zu Corneille. Voltaire tadelt Tragödien, welche mehr Konversation als Handlung sind: tout doit être action dans une tragédie — nicht so dass jede Scene ein Ereigniss sein soll, aber eine jede soll dazu dienen, den Knoten zu knüpfen oder zu lösen; er stellt dieselben Forderungen an eine Exposition wie Lamotte, und lobt wie dieser die Exposition des Stückes „La mort de Pompée“ als mustergültig; er besteht darauf, dass der Dichter nicht zum Vorschein komme, nicht die Personen seine eigenen d. h. des Dichters Gedanken äussern lasse (aber wer hat hiergegen öfter als Voltaire selbst gefehlt!), er warnt vor Maximen besonders in leidenschaftlichen Augenblicken, und fordert, dass sie als die eignen „sentiments“ der Personen in der Lage, woriu diese sich befinden, nicht in allgemeiner Form hervortreten sollen u. s. w. Mit einem Worte, ein grosser Teil von Lamottes Sätzen bildet die Norm für die Kritik. Ja, wenn man die richtige Auffassung vieler Fragen hinsichtlich des Dramas, die in jenen Kommeutaren zu Tage tritt, mit Voltaires eigener dichterischer Tätigkeit vergleicht, so wird man eines Widerspruches gewahr, der nur darin seinen Grund haben kann, dass der Dichter in seiner Production dabei verharrte, die Überlieferungen aufrecht zu erhalten, welche seinem Vermeinen nach die Bedingungen der Überlegenheit der französischen Tragödie bildete, während er als Kritiker nicht unterlassen konnte, sich den nüchternen Principien Lamottes anzuschliessen. Man hat daher Veranlassung, die schmeichelnden Epitheta, die er in demselben Werke jenem giebt, als einen Ausdruck der Dankbarkeit für den unmittelbaren Nutzen anzugeben, den er von dem Vorgänger bei der Abfassung dieser Arbeit gehabt.

Der Plan der vorliegenden Abhandlung ist hiemit durchgeführt und es erübrigt nur uochmals in Kürze das Ergebniss zusammenzustellen, zu dem das Dargelegte führt.

Lamotte war kein Reformator, sondern nur Kritiker. Er brach nicht mit dem Alten und hatte keine wahre Neigung, dasselbe umzugestalten, obgleich er die Mängel desselben einsah. Wiewohl er sie alle blosslegt — die lähmenden Einheitsregeln, die schematische Charakterbehandlung, die Hohlheit der „Vertrauten", den Mangel an Handlung, den Schwulst und die Unnatur der Diktion — so war er dennoch nicht stark genug, um auf eigenen Füssen zu stehen. Wäre er das gewesen, so hätte er nicht anderen überlassen, seine Lehren anzuwenden. Die tiefste Schwäche war, dass er dem Dichter kein höheres Ziel stellte als das Vergnügen des Publikums. Dieses Princip untergrub seine Grundsätze. Er bestand wieder und wieder auf Natur, aber liess bisweilen auch bewusst Unnatur gelten, falls das Publikum, dank seinen Vorurteilen, dieselbe für Natur nahm und daran Vergnügen fand. Kurz, nur eine neue Auffassung der Aufgabe der Kunst hätte eine wirkliche Befreiung von den Traditionen mit sich gebracht. Und dennoch, wie nahe daran war er nicht dieselbe zu erreichen! Von solchen Sätzen wie folgenden: man will überall das Menschliche wieder erkennen; jede Person soll so reden, wie ihr die Natur selbst in der Lage eingegeben hätte, in der sie sich befindet; wir werden am meisten dadurch interessirt, was uns nahe steht und uns ähnelt — von dergleichen Sätzen war nur ein Schritt zu einem neuen Princip, aber die Zeit war dazu noch nicht reif. Auch Voltaire kam nicht weiter. Er äussert an mehreren Stellen, dass er als Dichter nur das Gefallen und Behagen des Publikums zur Richtschnur habe. Den Fortschritt, Gegenstände auch ausserhalb des üblichen Gebietes zu wählen, machte er genau genommen aus Zwang, weil die griechischen und römischen Motive so abgenutzt waren[1]); und da er die Tragödie nur zum Verkündigen neuer Ideen gebrauchte, so war sie für ihn nur ein Mittel. In der Tat erhöhte er weder das eine noch das andere zu einem neuen, befreienden Princip für das Drama.

Welches war unter solchen Umständen die Bedeutung Lamottes? Die dem Neuem, das er nicht sah, das aber kommen sollte, einen Weg zu bahnen. Er führte den ersten Streich gegen die Autorität der klassischen Tragödie. Weil Voltaire und andere neben ihm immerfort

[1]) Er sagt zwar anlässlich der „Zaire", dass ein englisches Vorbild ihn dazu geführt habe, darin „mettre sur la scène les noms de nos rois et des anciennes familles du royaume"; aber betreffs „Alzire" schreibt er 1736 zum Abte le Blanc: „Rome et la Grèce semblent epuisées. Il est temps de s'ouvrir de nouvelles routes." Doch mag auch an Lamottes Forderung von „Neuheit" hinsichtlich der Motive erinnert werden.

Corneille und Racine nachbildeten, hat man angenommen, dass der Streich verfehlt war; da aber, wie wir's gesehen, Lamottes Lehren als leitende Grundsätze bei späterer Kritik des Systems wieder auftreten, so fordert die Gerechtigkeit, dass sein Name mit entsprechender Ehre genannt wird.

Der Vergleich zwischen Lamottes Abhandlungen und Lessings „Hamburger Dramaturgie“ ist schwierig durchzuführen gewesen und kann nur teilweise befriedigend sein. Oft hat Lessing nur im Vorübergehen und zufälligerweise dieselbe Sache wie Lamotte berührt, und besonders hat Lamotte gar nicht die Grundfragen zur Behandlung aufgenommen, welche Lessing in der zweiten Hälfte seiner Hamburgischen Dramaturgie so ausführlich behandelt. Lamotte hält sich fast ausschliesslich an die Technik des Dramas. Indessen waltet zwischen beiden Verfassern Uebereinstimmung in den meisten Punkten ob, wo ein Vergleich angestellt werden konnte. Das ist der Fall bei der Frage vom Verhältnisse der Erfindung zum Historischen, von den Einheitsregeln, von der Bedeutung des Interesses, von der Charakterzeichnung, von dem Gewicht der Handlung für's Drama, von der Verwerflichkeit der Vertrauten und von dem Gesetze der vollständigen Motivirung. Fast alles was bei dem französischen Kritiker eine befriedigende Erörterung enthält, findet sich bei dem deutschen wieder — freilich nie in der Form eines Citats und selten in ähnlichen Ausdrücken, aber nichtsdestoweniger im Grunde übereinstimmend. Es verhält sich mit Lessing, wie bisweilen mit Voltaire in den „Commentaires sur Corneille“, dass die Lamotteschen Lehren in sein Bewusstsein übergegangen zu sein scheinen. Voltaires Schuld an Lamotte ist zweifelsohne unmittelbarer, denn Lessings Kenntnisse gründeten sich auf unvergleichlich tiefere und umfassendere Studien; desshalb darf man aber nicht ganz und gar die Verbindlichkeit des Letzteren gegen ihn läugnen. Da Lamotte einmal einen allgemein gültigen und klaren Ausdruck für die Beantwortung vieler dramatischen Fragen gefunden hat, so kann ja Lessing unmöglich in diesen Fällen der erste Erörterer der Fragen sein oder sich als solchen gefühlt haben. Wie geistreich Lessing auch als Kritiker war, so kann sein Verdienst nur darin liegen, dass er, das Stichhaltige bei der vorhergehenden Kritik aufnehmend, mit erweitertem Blicke weiter vorwärts ging. Ja, ohne die Selbständigkeit Lessings schmälern oder seinen Scharfsinn in Zweifel ziehen zu wollen, kann man sich rücksichtlich des Verhältnisses zwischen Lamotte und ihm seiner eignen Worte erinnern (H. Dr. 32): „es ist doch gemeiniglich ein Franzose der

den Ausländern über die Fehler eines Franzosen die Augen eröffnet." Denn wenn er auch dem Lessing „die Augen nicht eröffnet", so hat Lamotte doch zuerst und lange vor seiner Zeit die Fehler der französischen Tragödie aufgedeckt.

Lamottes Verdienst geht aber teilweise weiter, als nur die Autorität des gültigen Systemes angegriffen und einer litterarischen Reform den Weg gebahnt zu haben. Er hat sich bei der Darstellung einiger Detailfragen so einsichtvoll ausgedrückt, dass man später nichts Wesentliches zu ändern oder hinzuzufügen gehabt. Es scheint daher nicht mehr als billig, dass man ihm einen Namen unter denjenigen giebt, die dazu wirksam beigetragen, wichtige Fragen auf dem Gebiete der dramatischen Technik zu erörtern. Dahin gehören die Fragen von der Exposition, dem Dialoge, der Anlage und Durcharbeitung des Dramas, der Einheit und Steigerung des Interesses. Bisweilen hat die Darstellung ein durchaus modernes Gepräge, wie hinsichtlich des Monologes, und Forderungen werden aufgestellt, die erst in unseren Tagen wieder hervorgeholt worden sind.

Helsingfors.

Zwei Hauptstücke von der Tragödie.

Von

Walter Bormann.

Einleitung[1]).

Wie die Werke der Bildnerei, Malerei und Baukunst trotz ihrer räumlichen Ausdehnung auf einmal mit allen ihren Teilen wirken und keinen Punkt eines Anfangs und eines Endes dem Geniesenden darbieten[2]), so sind nicht minder auch in den Künsten, welche in der Zeit

[1]) Das erste Hauptstück dieser Arbeit ist bereits vor etwa 10 Jahren aufgesetzt und damals nicht zum Drucke gelangt, weil Vfss. nicht sogleich die Zeit fand, das zweite Hauptstück hinzuzufügen. Bei der Ueberarbeitung, die jetzt dem ersten Hauptstücke zu Teil wurde, ist am Inhalt so gut wie nichts geändert und die Grundansichten über Schuld, über Sühne, über Handlung, Charaktere, Schicksal, poetische Gerechtigkeit und Notwendigkeit, Zufall, Gott und Mensch, Immanenz und Transscendenz, über Dichterschaffen, alte und neue Tragödie sind bei der Durchsicht unberührt gelassen worden. Eine Beeinflussung von den inzwischen erschienenen zahlreichen Schriften über die Tragödie hat deshalb auch nicht stattgefunden und, wo sich der Standpunkt des Verfassers mit ihren Theorieen deckt, wird dies Zusammentreffen auf selbständigen Wegen die Richtigkeit jener Ansichten noch mehr bestätigen können; wo er dagegen abweicht, habe ich meine eigenen Meinungen aufrecht halten zu sollen geglaubt. Viele der hier niedergelegten Ansichten sind schon einzeln in manchen Aufsätzen von mir in der Kürze behandelt, vornehmlich in „Optimismus und Tragödie“ (Wissensch. Beil. der Leipziger Zeitung 1887 No. 28) und „Der Tod in der Tragödie“ (ebenda 1888 No. 87), „Zur Biographie und Kritik Heinrich von Kleists“ (Beil. z. Allg. Ztg. 1887 No. 37, 42, 43, 47.) „Shakespeare der Dramatiker und Shakespeare der Dichter“ (ebenda 1892 No. 57, 62, 63, 64.) „Zwei Schillerpreise und Francois Ponsard“ (Ztschr. f. vgl. Litteraturgeschichte 1896, X, 175 f.), in vielen Arbeiten der „Deutschen Dramaturgie“ (Leipzig, O. Schmidt, 1894—98 und in „Eine Aesthetik des Tragischen“ (Deutsche Bühnenkunst, Leipzig, Avenarius 1898.)

[2]) Das Rundbild entfernt seiner Natur nach jeglichen Eindruck von Begrenzung; das Gemälde, welches schärfer abgeschnitten ist, soll durch die Lebhaftigkeit der Farbensprache die Grenzen unsrem Bewusstsein durchaus entziehen; im Bauwerke, will alles, obwohl wir die einzelnen Teile, ein Rechts und Links, eine Mitte, ein Oben und Unten, Hinten und Vorn unterscheiden, durch ebenmässige Verhältnisse zu einer

fortschreiten, die Begriffe des Beginnens und Aufhörens im höheren Sinne nicht vorhanden. Wird mittels ihrer stillen Harmonie die Baukunst, sozusagen, Siegerin über den Raum, so hebt sich die Kunst bewegter Harmonieen, deren Takte nach den Massen der Zeit sich ordnen, siegreich doch über alles Zeitliche, über die Dauer der Stunden und den Augenblick hinweg. Und sollte sich die Poesie hierin anders verhalten? Als die unumschränkteste aller Künste hat Schiller sie verherrlicht; ihr ist nicht einmal unmittelbar die Besiegung der Zeit aufgegeben, sondern sie ist an die Zeit als ihr Mittel nur so weit gebunden, als sie statt eines räumlichen Nebeneinanders ein zeitliches Nacheinander von Eindrücken zu einer Vorstellung zu vereinigen hat, mit dem sie viel freier schaltet, als es Bildnerei und Malerei mit ihrem Nebeneinander im Raume zu tun im Stande sind. Diese Künste nämlich müssen sich schlechthin den Bedingungen des Raumes unterwerfen, bevor sie überwindend seine Schranken uns vergessen machen; der Dichter aber passt seine Gebilde nur darin der Zeit an, dass sie wie diese überhaupt fortschreiten, und kennt keinen Bedacht auf die besonderen Bedingungen und Messungen der Zeit innerhalb dieser Fortbewegung. Ebenso unmöglich wie sinnwidrig ist es für ihn, den Gang seiner Schilderung mit der Stundenuhr in Übereinstimmung zu setzen, mit der alles wirkliche Geschehen Schritt hält; sinnvoll wählt er davon bloss aus, was seinen Absichten dient, das Maass der Zeit bald zusammendrängend, wobei er den Verlauf langer Jahre vielleicht in einer Minute berichtet, bald es erweiternd, indem er oft mit umständlicher Beschreibung der Vorstellung unterbreitet, was unsere Sinne in einem Augenblicke gewahren, und mit Schilderung von Gemütszuständen und Überlegungen den raschen Gang der Gedanken langsam auseinanderlegt. Nächstes spaltet und trennt er, aber Fernstes verknüpft er im Fluge. Er unterbricht auch die Ordnung zeitlichen Geschehens, eilt voraus und springt zurück, wie es ihm beliebt. Er selbst ist durchaus der Gebieter und die Zeit muss dienend vielmehr seinen Wünschen sich fügen, als dass er sich ihren Bedingungen unterordnet[1]).

---

einzigen Harmonie verschmelzen, in der die räumlichen Trennungen sich gänzlich zu verlieren scheinen.

[1]) Von Herder bereits wurde Lessing, der im „Laokoon" dem Dichter das „Successive in der Zeit", wie dem bildenden Künstler das „Koexistierende im Raum" zuordnete, mit der Bemerkung berichtigt, dass der Dichter nur mit Worten operiere, die blossen Begriffen entsprechen und sich in keiner Weise so in der Zeit aneinanderreihen wie die Körper im Raume und wie es in der Zeit die Töne der Musik tuen.

Gleichwohl legen sich in der Dichtkunst Anfang, Mitte und Ende deutlicher, als in andern Künsten auseinander, nicht sowol auf Grund einer genaueren Zeitmessung, als nach den vom Dichter beabsichtigten allgemeinen Eindrücken, weshalb auch Aristoteles im Ganzen der Dichtungen diese Teile unterschied. Zum Verständnisse der Technik ist eine solche Unterscheidung dienlich; doch liegt es im Wesen aller Kunst und ist nach bereits Gesagtem vollkommen klar, dass sie für den eigentlich ästhetischen Eindruck verschwindet. Sie besteht noch, so lange sich eine Dichtung vor dem Lesenden oder Hörenden ausbreitet; sobald wir sie aber bis zum Schlusse in uns aufgenommen haben, bleibt uns nur der Eindruck des unteilbaren Ganzen zurück, in dem der Anfang so gut für das Ende, wie das Ende für den Anfang geschaffen worden ist und lebt. In Wahrheit ist alles, wie in den andern Künsten, nur in gegenseitiger unlösbarer Beziehung da und strebt zu einer letzten gleichzeitigen Wirkung. Man bedenke doch, dass von Anfang an jedes Wort der Dichtung nicht bloss an seiner Stelle, sondern nachhaltiger und wichtiger sogar in allem Folgenden und immer noch gesteigert weiter und weiter bis zum Ausgange fortwirke! Wird mit dem letzten gesprochenen Worte doch erst die vollendete Summe aller der gehörten Worte, der empfangenen Eindrücke gezogen, deren einzelne Addenden der prüfende Beurteiler immerhin von einander trennen darf, wenn er sie nur wieder zum eindruckschweren, ahnungsvollen Ganzen vereinigt. Der Anfang hat sich ja nur zum Ende bewegt, weil das Ende schon für den Anfang da war, der wieder die Vorbedingung für jenes ist, und so scheint nicht nur keines ohne das andere, sondern auch keines vor dem andern denkbar zu sein, beide schliessen sich untrennbar in einem Ringe zusammen. In allem Organischen und so auch in der Kunst sind, wenn wir die volle Einheitlichkeit der ästhetischen Wirkung in Rechnung ziehen, die Begriffe von Anfang und Ende aufgehoben[1]).

[1]) Dass die anorganischen sowie organischen Körper im Raume keinen Punkt eines Anfanges oder Endes haben, ist von selbst klar. In zeitlicher Hinsicht scheint sich das in Bezug auf Werden und Vergehen anders zu verhalten. Wo aber wird hier im Zeitverlaufe selbst ein Abschluss und Ende des Organischen wirklich erreicht, wie das bei den Werken der Poesie und Musik der Fall ist? Giebt es einen einzigen bestimmten Augenblick, in dem Pflanze, Tier und Mensch, in beständiger Bewegung und Veränderung lebend, das Ziel ihres Selbst, nach dem sie unablässig weiter streben, erschwingen? Wie sie ihr Organisches zugleich immer oder niemals darstellen, so scheint die über ihrem schwankenden Sein schwebende Idee ihr wahres Leben auszumachen und ihr irdisches Werden und Vergehen entbehrt trotz sinnlicher Greifbarkeit das Ueberzeugende tiefinnerer Geisteswahrheit. In Poesie und Musik werden eben-

Die Festsetzung dieser Wahrheiten war nicht überflüssig, ja ausnehmend am Platze in der Einleitung von Untersuchungen, welche sich mit dem Wesen der tragischen Kunst beschäftigen sollen. Die vielgliedrige dramatische Komposition verlangt bestimmte schärfer vorragende Teile mit Lichtern und Schatten, welche die untrennbare Einheit des Ganzen schliesslich nur eindrücklicher hervorbringen, während sie nichtsdestoweniger einen Sinn, der am Äusseren haftet, leicht zerstreuen und dieser Gefahr am meisten durch die sinnlich lebhaften Vorstellungen der Bühne aussetzen, obgleich gerade diese die höchste Sammlung und Andacht für jene Dichtungen zu erwecken berufen sind. Wo unsere Sinne fortwährend unterhalten werden, ist der geistige Genuss einerseits ebenso erleichtert wie andrerseits behindert; denn, wenn wir von der sinnlichen Oberfläche zu der seelenvollen Tiefe der Töne und Bilder vordringen, so haben im Theater Sinne und Geist in Gemeinschaft ungeachtet eines Spieltriebes, bei dem nach Schiller Anspannung und Abspannung sich die Wage halten, gewisse anstrengende Dienste zu leisten und gar leicht gewinnt da eine gemeine Abspannung die Oberhand, der sich die Sinne, in spielender Laune über die bunt wechselnden Eindrücke dahingleitend, nur zu gern überlassen. Die Selbsttätigkeit, in der wir bei einsamem Lesen zur Sammlung gezwungen werden, schweigt alsdann und der Genuss, statt erhöht zu werden, wird erniedrigt. Dazu kommt die späte Abendstunde, die uns im Theater vom Hause fern hält und viele ungeduldig macht, mit dem Reste des Tages abzuschliessen. Die Unruhe, welche die feierlichen Schlussworte einer Aufführung so oft übertönt, giebt dem in der Menge geltenden Bewusstsein von der Richtigkeit unsrer einleitenden Sätze ein schlimmes Zeugnis und beweist, wie fern man davon ist einzusehen, dass das Kunstwerk mit dem Augenblicke des Abschlusses sich erst eigentlich vollende und als ein wahrhaft Lebendiges geboren werde, dass alles Vorhergehende erst jetzt sein fertiges Sein erlange, indem wir uns für den letzten zusammenfassenden Kunstgenuss sammeln. Menge bleibt Menge; die Kunst ist bei den wenigen, denen Geist Geist ist.

Nur in den hauptsächlichen Umrissen und in möglichster Knappheit erörtern wir hier das Wesen der Tragödie. Wir möchten dabei ebenso wissenschaftlich streng wie einem weiteren gebildeten Kreise verständlich

dieselben Begriffe eines Anfanges und Endes, ebenso sehr Bedingungen organischer Einheit, wie sie hinter ihr verschwinden, und so ist jedes Kunstwerk des Menschen in viel höherem Sinne, als das in seinem irdischen Ablauf ein Menschenleben ist, ein organisches Ganzes.

sein Wenn das, was bei eingehender Darlegung ein umfangreiches Buch füllen könnte, hier nur in Hauptzügen umgrenzt wird, glauben wir der klaren wissenschaftlichen Erkenntnis sogar zunächst den besseren Dienst zu leisten, da die grosse Zahl umfassender Bücher, welche in den letzten Jahren ebendemselben Gegenstande gewidmet waren, die Frage mehr zu verwirren als zu klären vermocht hat. Auch auf längere Wortgefechte mit entgegenstehenden Meinungen lassen wir uns nicht ein und Widerlegungen, wo es deren bedarf, sollen die beigefügten Anmerkungen enthalten.

I. Schuld und Sühne.

1. Der Tod in seiner besonderen Bedeutung in der Tragödie.

Der charakteristische Abschluss des Trauerspieles ist der Tod oder, wo es sich um eine Tragödie mit irdisch glücklichem Ausgange handelt. wie die Griechen sie hatten und wie sie bei uns „Schauspiel“ heisst, ist es die Überwindung von äussersten Bedrohungen und Todesgefahren, (Philoktet, Goethes Iphigenie, Tell, Prinz von Homburg.)

Der Tod ist im Trauerspiele nichts dem Leben fremd Gegenüberstehendes, wie er fremd etwa dem jede Vorstellung von ihm bannenden Getümmel des Erdenlebens wird, sondern er bildet zu ihm den Gegensatz, ohne welchen, wie er jedes Leben erst als fertiges Leben abschliesst, das Leben als ein ganzes nicht gedacht werden kann. Er will die volle Bedeutung gerade des Lebens selbst, ein in starken Erschütterungen der Seele gereinigtes Lebensgefühl, das über Erdensein und Tod hinausdringt, hier ermessen lassen. Der Menschenseele Geheimstes, ihr selbst und andern Verborgenstes wird schon durch die Gesprächsform des Dramas entschleiert, welche über Schein uud Scheinseligkeit der gemeinen Wirklichkeit hinausleitet, und sie ist es, welche der ganzen Handlung beredte Gestalt leiht, wofern dieselbe nicht bisweilen durch eine andre Beredtsamkeit sich ausdrückt, die Sprache des Schweigens [1]). Und wenn der Tod zugleich mit der Körperhülle jeden Rest von Schein abstreift, wird er da nicht zum beredtesten letzten Schweigen, in dem fliehend ein ganzes Leben ausklingt? In der Darstellung verschiedenster Charaktere will sich gleichsam der Inbegriff der einen Menschenseele hier vor uns offenbaren mit allen ihren irdischen

[1]) Man denke an Cordelia gegenüber Lear, Emilia Galotti vor dem Prinzen in Akt III, 5, Beatrice vor dem stürmischen Liebesantrage Cesars, Johanna vor dem Dome in Rheims, Butler vor Wallenstein u. dgl.

Trieben und dem dunklen Drange ihrer tiefen Wurzeln, aber auch mit all dem Lichtdrange, der trotz Fehle und Schuld die sprossenden Keime aufwärts kehrt. Kurz, alle Innenkraft der Seele soll in solchem Augenblicke hüllenlos erscheinen.

Daraus ist klar, dass, wie andre Verhängnisse, der Tod in der Tragödie niemals willkürlich sein darf, sondern dem Laufe der Handlung und den Charakteren gemäss eintreten muss. Wie in allem dramatischen Geschehen, verbinden sich dabei der menschliche Willen und das göttliche Walten.

2. Alte und neue Tragödie. Schicksal, Weltordnung, Zufall.

Bei deutlichen Verschiedenheiten beherrscht die antike und neue Tragödie ein einziges gemeinsames Gesetz; die Mannigfaltigkeiten naiver und sentimentalischer Poesie ändern an ihm nichts. Gerade Schiller hat bei seinen Unterscheidungen gezeigt, wie von gemeinsamem menschlichem Grunde ausgehend das Naive und Sentimalische innerlichst verwandt ineinander fliessen. Es ist daher auch für die Tragödie nur als etwas Ungefähres die Unterscheidung Solgers[1]) anzusehen, welcher nicht ganz unzutreffend gesagt hat, dass in der neueren Tragödie der Charakter das Schicksal des Menschen, in der alten das Schicksal sein Charakter sei". Die beste Erläuterung dieses Ausspruches giebt die Erwägung, dass die griechische Tragödie in Anlehnung an den Dionysosdienst aus der Sage, die neue nach ersten Ansätzen an den Religionskult aus der Geschichte hervorgewachsen ist. Die Sage bildet nicht so fest umrissene Individualitäten und zieht dem fassbaren Charakteristischen überall das Erstaunliche des Wunders vor, die Geschichte setzt dieses zurück und überliefert die Charaktere in möglichst treuer Wiedergabe des Wirklichen. Dort eine Welt der Fantasie, in welcher sich der Mensch noch näher von der Natur umgeben fühlt; hier mehr Wirklichkeit und trotzdem weniger Natur, nach welcher der Mensch und stets mehr und mehr die Menschheit zurückverlangt. Eine Annäherung zwischen diesen beiden Gegensätzen vollzieht übrigens das Drama seinem Wesen gemäss schon ganz von selbst; denn es beruht seine Einheit in der Einheit einer ausserordentlichen Handlung und, da wir nicht Begebenheiten an und für sich Handlung benennen, sondern stets nur diejenigen, in welchen sich innerliche Absichten kundgeben, so sind Charaktere im echten Drama ohne Weiteres

[1]) Aesthetik S. 175.

einbegriffen[1]). Das griechische Drama, das bereits Handlung in sehr hohem Sinne war, fügte, obschon die Individualisierung in unserer Art noch nicht in seinem Bereiche lag, dem Sagenhaften das greifbar Geschichtliche ausgiebig hinzu, um die dramatische Wirkung zu erhöhen, — ziehe man nur den Vergleich der fabelhaften Vorgeschichte des Odipus mit seiner fest und klar umrissenen Gestalt! — wogegen umgekehrt die neueren Tragiker, um mit dem Geschichtlichen überlieferter Charaktere eine lebhaft dichterische und auch für den besonderen einheitlichen Ausdruck der Charaktere wie der Handlung oft nicht ungünstige Wirkung zu verbinden, zu dem Tatsächlichen der Geschichte gern noch allgemeine Züge von seltnerem Anstrich, wie er der Sage entspricht, hinzu erfinden.

Das neuere Drama kennt bei stärkerer Individualisierung eine freiere Willensbetätigung des Helden, die vor allem den Anschauungen des Christentumes, dann aber gleichfalls wohl der Gemütsart der Germanen, zumal auch in der selbstbewussten Todesüberwindung, entsprach. Andrerseits ist ein Grundzug der alten Tragödie die Frömmigkeit des Äschylos und Sophokles, welche sich in tiefer Ergebenheit in das göttliche Walten bekundet. Voller Ethik sind im Einzelnen die Gesänge Homers; ja, sie beherrscht sogar bei ihm ganze grosse Gebiete der Ereignisse und trotzdem stehen seine Olympier viel zu parteiisch und leidenschaftlich mitten in der Handlung, als dass sie, wenn sie schon gelegentlich als Rächer des Frevels gepriesen werden, eigentlich Weltlenker im ethischen Begriffe heissen könnten. Hierin ist die Tragödie fortgeschritten, in der es zwar an manchen düsteren Vorstellungen von der Verführung, Missgunst und

[1]) Aristoteles sagt, dass im spätgriechischen Drama Reflexion und Redekunst die Charaktere ersetzten; aber es ist die Frage, wie weit wir jene Arbeiten als Poesie gelten lassen würden. Dem spanischen Drama fehlt eine genügende Charakteristik durchaus nicht und bis zu gewissem Grade auch nicht dem französischen. Der Begriff der Handlung aber, obwohl unwillkürlich kein Mensch ihn auf bloss äussere Geschehnisse anwendet, wird, sobald man Theorieen der Kunst erörtert, immer wieder verdreht und verrückt. Wenn Schneider und Schuster nähen, ein Töpfer formt, ein Schreiber schreibt u. s. f., so fällt es niemandem ein, das Handlung zu nennen, und dennoch liest man bei gelehrten Kunsttheorikern unglaublich genug solche Dinge, dass Handlung etwas Aeusserliches sei, oder es wird innere und äussere Handlung unterschieden, was eben ganz verkehrt ist, weil Handlung immer nur der Ausdruck und die Bethätigung innerlicher Vorgänge und Willensregungen ist. Schon die blosse Rede, wofern sie einen Widerstreit, ein Schwanken, innere Wandlungen, Entschlüsse im Dialog oder Monolog ausdrückt, ist Handlung; doch liebt allerdings das Drama ausserdem manche sinnlichen Bethätigungen und zwar wahrlich nicht um ihrer selbst willen, sondern weil sich in ihnen das Innere zuweilen lebhafter ausprägt oder auch neue Anstösse der Bewegung gewinnt.

Schadenfreude der Götter nicht fehlt, aber denselben eine herzensprüfende, allerhaltende, allgerechte Gewalt oft in so bedeutsamer Weise zugeschrieben wird, dass auch ohne sinnenfällige Wundertaten ihre Macht nur gehoben erscheint. So wird am Lautesten Zeus als der Schirmer des Rechtes verherrlicht und selbst der deus ex machina, der nicht durch Zauberei die Umstände zwingt, sondern als Richter entscheidet und befiehlt, waltet sicherlich eines höheren Amtes, als gemeinhin die homerischen Gottheiten. Das rätselhafte Schicksal, das nach Homer auch über den Göttern tront, ist als weltregierende Macht hier fast vergessen, aber viel anders als dort tritt es unbegreiflich grauenhaft in den Losen der Menschen unmittelbar hervor, indem es wie die dräuende Sphinx selbst seine Rätsel aufgiebt. In dies unheimliche Düster warfen desto woltuender die Tragiker den hellen Sonnenglanz eines reineren Gottesglaubens, dessen Licht freilich mit den Volksgöttern, die als poetische Formen einer vergeistigten Natur den Grund und Boden auch für das gesamte Form- und Kunstgefühl darreichten, in offenbarem Widerstreite war und daher allmälich auflösend für Religion und Kunst und die hellenische Tragödie selbst gewirkt hat.

Und wie soll nun bei uns, denen das Christentum die denkbar reinsten ethischen Anschauungen und die Vorstellung der göttlichen Liebe übermacht hat, das Schicksal in der Tragödie sich gestalten? Nach dem Wort: „In deiner Brust sind deines Schicksals Sterne", mit dem auch H. v. Kleists Prothoe in Übereinstimmung ist, da sie Penthesileas „törichtes Herz" ihr „Schicksal" nennt, wird gern das Wesen der neueren Tragik bestimmt und es geschieht das mit Recht, insofern wirklich das Schicksal in unsrer neuen Tragödie in überwältigender Weise von den Bewegungen der Charaktere abhängig gemacht wird. Missverstanden aber und gedankenlos angewandt wird der Satz dennoch, wenn man die weitumfassende Schicksalslenkung, die stillschweigend immer vorausgesetzt werden muss, ausser Acht lässt. Das Wort Schillers besagt, dass die Schicksalswendungen so verlaufen, wie es den Charakteren entspricht und zukommt. Geschieht das nun immer nach dem Wesen und Willen des Helden und nicht ausnehmend viel auch gegen seine Neigung und sein Hoffen? Der Mensch zieht sich nicht weniger durch das Unerfüllbare seines Sehnens Unglück und Misserfolg zu, wie er durch sein Vermögen und Können das Schicksal zwingt. Ja, der erste Sinn gilt für die Tragödie in weiterem Maasse als der zweite. Die eigene Leidenschaft freilich führt den Helden, aber an ein anderes Ziel, als er will. Wenn also mit dem Charakter des Menschen ein ausserhalb seines Wollens

liegendes Verhängnis auch in verneinender Weise zusammenwirkt, was kann es da sein und welches ist die setzende Macht, an der er nach allen Bedingungen scheitert? Wenn er nach seinen Gemütsanlagen zu Grunde gehen muss, wogegen denn, fragen wir, geht er zu Grunde? Nach Herder ist Schuld und sittliche Weltordnung zusammen das Schicksal in der Tragödie. Macht ein düsteres Fatum und die Ergebenheit in den göttlichen Willen einen Grundzug der alten Tragik, der Glauben an die freie Willensbestimmung des Menschen und an die göttliche Gnade einen solchen der neuen Tragik aus, so ist es gewiss, dass, während die sittliche Weltordnung bei den alten Dichtern nicht ohne Rest bleibt, wir bei den unsern im Schicksale des Helden ihr volles und ganzes Aufgehen erwarten dürfen und dass die sittliche Freiheit des Helden gerade deshalb betont wird, weil Mächte über ihm walten, welche, ohne sein Wollen zu kreuzen, sittlich gerecht, ja die Gnade und Liebe selbst für alle sind.

Um eine bloss historische Würdigung war es mir bei dieser vergleichenden Betrachtung zu tun und um nichts weniger, als um eine engherzige Parteinahme für die weitherzigste der Religionen. Zieht man es vor, von pantheistischem Standpunkte, der für die neuere Ästhetik seit Hegel und Vischer vielfach maassgebend geworden ist, die sittliche Weltordnung in der tragischen Kunst zu erklären, wird man nur das grosse Rätsel zu lösen haben, wie eine in unendliche einzelne Kräfte zersplitterte Weltsubstanz, die nie als einheitliche Totalität und Absolutes wirkt, oder, wenn sie das tut, höchstens untersinnlich und unbewusst die bewussten und geistigen Willensmächte des Menschen beeinflussen könnte, trotzdem die Schicksale eines Menschen im Allkonzerte der Menschheit sittlich zu regieren imstande wäre. Man ist mit dem Worte „Immanenz“, wenn von Gottheit und Menschenschicksal die Rede ist gewohnt schnell zufrieden zu sein und hält sich da eben an ein Wort. Die Immanenz Gottes ist gewiss auch uns unentbehrliches Erforderniss aber ohne gleichzeitige Transscendenz, wie sie gewiss nicht aus unentschiedener Schwäche, die es mit beiden Lagern hält, sondern mit voller logischer Strenge der sogenannte Theismus unsres Jahrhunderts ausser der Immanenz gelehrt hat, wird es ewig unklar bleiben, wie uns Gott immanent würde als Sittengesetz und als Ideal, das gerade nach Vischers so unentschiedenen Lehren über das Ich hinaus im Absoluten ruht, Transscendenz ist ferner schon bei unserem eigenen Ich vorhanden in allem, was über unser Gehirnbewusstsein und über die gemeine Sinnenerfahrung hinausreicht von unserem eigenen Sein. Während ich mich nicht zu weit in diese philosophischen Doktrinen hier einlassen möchte,

habe ich in obigen Erörterungen über alte und neue Tragödie, wie gesagt, nichts geben wollen als eine historische Betrachtung. Die Wahrheit derselben ist kaum anzufechten und, wer etwa im Vergleiche mit der alten Tragödie den Einfluss des Christentums z. B. auf Shakespeare leugnen wollte, der müsste, dünkt mir, ihn recht wenig studiert oder recht wenig verstanden haben. Ohne solche historische Unterlage aber von der Entwickelung und dem Wesen der gedichteten Werke, was wollen philosophische Doktrinen über die Tragödie ins Blaue?

Eine wirklich innerliche Trennung zwischen altklassischer und neuer Tragödie lässt sich trotzdem auf keine Weise ziehen, wie schon angegeben wurde. Die freie Kunst dringt stets vor bis zum wahrhaft Menschlichen, von dem auch jede grosse Religion genug Gehalt an sich trägt. Das unbewusste dichterische Schaffen hat sowol die Annahme eines gewissen freien menschlichen Wollens wie den Glauben an eine höhere Fügung und Weltlenkung als die urewigen naiven Grundanschauungen alles Urteilens, in denen zuletzt mehr Wahrheit ruhen mag als in allem möglichen und doch unzureichenden Wissen schnell absprechender Philosophen von gestern und heute, überall von selbst zu Voraussetzungen gehabt. Diese Grundbedingungen können in geringerem und höherem Masse zum Verständniss und zur Erfüllung kommen, aber fehlen dürfen sie nicht, ohne dass dem Drama jene geistigen Dimensionen mangeln, deren es gerade so bedarf wie der Körper der Ausdehnungen des Raumes.

Und so prüfe man denn scharfen Auges und verkenne von den Grundteilen der Tragödie keinen einzigen: Neben allem Trachten und Tun des Helden, neben den ihm aus den Erfolgen der Gegenspieler erwachsenden Hindernissen braucht jede Handlung noch eine besondre Verkettung sämtlicher Wirkungen und Gegenwirkungen, aus welchen sich letztes Ergebnis und Schicksal erst zusammensetzen. Diese Wirkung liegt vollständig ausserhalb des Willens und der Macht aller Mitspielenden. In einflussreicher Weise treffen oder verfehlen sich die Personen zeitlich und räumlich mit ihren Leidenschaften und Plänen, die scheinbar ganz äusserlichen und physischen Umstände, Wetter und Naturerscheinungen, leibliches Befinden, kommen ihren Absichten entgegen oder laufen ihnen zuwider und aus alledem entwickelt sich das entscheidende Verhängnis [1]),

[1]) Es ist mir Genugtuung, zu sehen, dass auch Joh. Volkelt jetzt (Aesthetik des Tragischen“, München 1897) gegen die gewöhnliche Annahme, dass die Charaktere allein in der Tragödie das Schicksal ausmachen, nachdrücklich auftrat, nachdem ich sie schon wiederholt bekämpfte. Uebrigens hat auch Theod. Lipps („Der Streit über die Tragödie“, Hamburg und Leipzig 1891) die gleiche Ansicht geäussert.

das fern von jeder Zufälligkeit Äschylus und Sophokles fromm als göttliches empfanden; wenn aber bei einem viel reicher sich öffnenden und schon deshalb auch an ethischen Beziehungen bereicherten Leben der Dichter seine Ehrfurcht vor dem Göttlichen in dem Laufe der Dinge, wie er ihn gestaltet, unmittelbar selbst hindurchfühlen lässt, redet dieselbe, auch wenn sie schweigend den Mund schliesst, oft am lautesten. Nur verwechsle eine erhabene Weltregierung niemand mit einer platten poetischen Gerechtigkeit von der Art, dass etwa Lohn und Strafe nach weltlichen Maassstäben ausgeteilt würden. Wir werden später noch über die wahre Bedeutung solcher höheren Weltordnung uns erklären.

Dass es in der Tragödie keinen Zufall im Sinne des launenhaften Ungefährs gebe, hat die Ästhetik längst begriffen und doch kann jener nicht in der Weise ausgeschlossen werden, dass alles, wie wir das schon entwickelten, gemäss den menschlichen Absichten verläuft, die sich ohnehin fortwährend mit Zuhilfenahme von örtlichen und zeitlichen Umständen auch ganz sonder Berechnung kreuzen. Die anscheinend grössten Zufälligkeiten, wie das verspätete Eintreffen Romeos in der Gruft, das verhängnisvoll mitspielende Taschentuch im „Othello“, die Verwechselung der Rapiere im „Hamlet“ nebst der daraus hervorgehenden Vergeltung, in besondrer Weise auch die wiederholten scheinbar eigensinnigen Unglückslaunen des Schicksals in der „Braut von Messina“, die sich freilich als gerechte Züchtigung eines blinden Vertrauens, eines verwegenen Übermutes und einer mit der Gefahr spielenden Heimlichkeit kundgeben, — alle diese Fälle sind, je mehr sie wie launischer Zufall aussehen, dessen gerades Gegenteil. Meldet sich doch hier in den scheinbar engsten Grenzen des Möglichen und Wahrscheinlichen desto wunderbarer und absichtsvoller das Schicksal an [1])!

[1]) Uebrigens liegt der Begriff des Zufälligen sicher nicht immer da, wo die Begebnisse aller weisen menschlichen Berechnung zuwiderlaufen. Denn es würde in Wahrheit ein viel grösserer Zufall sein, wenn alles nach dem Plane glückte, wie es der irdische Verstand erklügelt. Von den verschiedenen Bedingungen des Zufalles in der Tragödie und im Lustspiele handelte ich in dem Aufsatze „Zur Biographie und Kritik H. v. Kleists“ (Allg. Ztg. 1887, Beilage No. 43) und setze nur noch hinzu, dass auch im Lustspiele, wo der Zufall unumschränkt gebietet und über den Charakteren steht, die letzte Summe seiner Launen keineswegs als wirrer Zufall, sondern als gnädiges über den Vorfällen schwebendes Walten zu empfinden ist, das, weil es sich um ein weltliches Erdenglück der einzelnen handelt, gewiss darum nicht minder ein göttliches bleibt.

3. Charaktere, Schicksalslage und Handlung. Das Dichterschaffen.

Der Charakter ist ferner, wie man erwäge, immer viel umfassender als das Leben und auch insofern fallen Gemüt und Schicksal nicht vollkommen zusammen:

„Eng' ist die Welt und das Gehirn ist weit." (Schiller.)

Sämtliche Gelegenheiten fügen dem Charakter eigentlich nichts Neues hinzu; sie befördern und decken auf, was an Anlagen in ihm ist. Sie sind wie der Spiegel, der auf blinkender untrüglicher Fläche ihn mit Tugenden und Schwächen sehen lässt, wie er in der einzelnen Probe, auf die sie ihn stellen, stichhält. Allein es ist nicht weniger wahr, dass ohne solche Probe und unter anderen Zufällen — sei uns das für die Tragödie in höherem Sinne nicht zutreffende Wort hier in der gemeinen Bedeutung zugestanden — die Charaktere sich vielleicht ganz anders offenbaren würden. Ohne das Eingreifen verläumdender Bosheit wäre vielleicht Othello der zärtlichste Gatte, Karl Moor der liebreichste Sohn, Ferdinand der treueste Liebende geblieben. Käme Alba nicht in das Land mit seinen blutigen Gesetzen, würden wir die edle Vertrauensseligkeit Egmonts, die seinen Untergang verschuldet, kennen lernen? Und wenn Hamlet nicht durch den an seinem Vater begangenen unnatürlichen Mord aus dem sicheren Gleise gestossen wäre, würde er nicht vielleicht, wie Goethe sagt, „die Freude der Welt", das Muster der Jugend" geworden sein? Bei dem schaudervollen Verbrechen ist der Einwand abgeschnitten, dass, wenn nicht dieser, jeder andre nächste Fall Hamlets Charakter in die gleiche Umdüsterung hätte stürzen müssen, und bei den aussergewöhnlichen Ereignissen, welche das Drama liebt, werden Entgegnungen solcher Art oft unzutreffend sein. Freilich bleibt Hoffart fast immer Hoffart, Neid bleibt Neid und leidenschaftliche ausserordentliche Charaktere, wie sie das Drama braucht, werden sich in den verschiedensten Lagen oft nicht wesentlich verschieden zeigen. Indes trifft auch das Gegenteil ein und es giebt Gegensätze der Verhältnisse, welche auf den Charakter mit ziemlicher Sicherheit einwirken. Macht und Machtlosigkeit, Reichtum oder Armut, Freiheit oder Druck, Freundschaft und Liebe oder Vereinsamung, Dank oder Undank, Treue oder Verrat, Glück oder Unglück aller Art, bei dem wir an Gesundheit oder Krankheit wegen ihrer für das Drama im weiteren Umfange ungeeigneten Verwendung am wenigsten denken, können den Menschen wesentlich verschieden zeigen, obschon alle Gunst und Ungunst des Schicksals nichts aus ihm hervorlockt, was sich nicht als Keim schon auf dem Grunde

seiner Seele regte und je nach den Umständen nur nach der einen oder andern Seite entwickelt. Daher ist das sogenannte „Milieu", auf das man wie auf etwas Neues in einer jüngsten Kunst Wert legt, überall zwar bedeutungsvoll, aber an und für sich, ohne die Charaktere bedeutungslos. Ja, es ist sogar nicht zu bezweifeln, dass die empfänglichen und reich veranlagten Gemüter von manchen Geschicken eher zu beeinflussen und zu verwirren sind als die dehnbaren oder stumpfsinnigen, die allen Umständen sich leicht bequemen, und, wenn Charakterfestigkeit auch für den dramatischen Helden als Gewähr einer vornehmen Gemütsart in gewissem Grade zu wünschen ist, so geht sie in einer Beschaffenheit, die mit jeder Lage auskommt, teils über das menschliche Maass hinaus, teils bleibt sie hinter dem Ideal zurück, das eben sich mit der gemeinen Welt nicht immer vertragen darf. Die Schwäche edelgearteter Menschen hat zur Kehrseite nicht selten ihre innere Stärke und Ehre.

Es giebt ausserdem im Drama sowol vorherrschend handelnde wie leidende Charaktere und das Handeln wie das Leiden, was in den verschiedensten Mischungen miteinander verbunden wird, ist nicht bloss vom Charakter, sondern auch von den Umständen bedingt. So ist König Lear durch Zwang der Lage fast durchweg ein leidender Held, so Babos Otto von Wittelsbach bis zur Mordtat, so Immermanns Alexis, der in jugendlich heissem Tatendrange sich vergeblich verzehrt. Nicht unähnlich verhält sich Schillers Don Carlos[1]).

Mithin ist Übereinstimmung zwischen Gemüt und Schicksal auch hier vorhanden, allein bedingt ist das Schicksal nicht von der Beschaffenheit des Gemütes, da es ja äussere, von dem Charakter völlig unabhängige Geschehnisse sind, welche umgekehrt im Gemüte erst diejenigen entschiednen Eigenschaften herausbilden, in welchen es sich als besondren Charakter im Gedichte ausprägt. Alles das soll der Dichter so gestalten, dass es eintritt wie Schicksalsfügung, wie ein zweifelloses heiliges Götterwalten. Daher müssen Schicksal wie Charakter im poetischen Werke, in dem das Was von dem Wie bis zu den feinsten Zügen bestimmt wird, in Gehalt und Form immer reinste Kunstschöpfung werden und nicht im rohen Stoffe, sondern allein in der Dichterhand ruht zuletzt zugleich mit der poetischen Freiheit auch die poetische Notwendigkeit und die poetische

[1]) Nicht ganz im selben Sinne, aber teilweise ähnlich hat G. Freytag den Unterschied der treibenden und getriebenen Helden mit Bezug auf die Stellung, welche im ersten oder zweiten Teile der Handlung die Helden einnehmen,, und auf die sich daran für die Technik knüpfenden Folgen behandelt. (S. „Technik des Dramas" 1863 S. 91 ff.)

Gerechtigkeit. Freilich darf alles das sich nicht in Zwang und Willkür verkehren, da schon die Wahl des Stoffes zwar Aneignung, aber auch Hingabe ist und der Dichter mit jener mitten im treibenden Schaffen sich befindet, einen organischen Lebensvorgang entfaltend, von dem er kaum weiss, ob er mehr in ihm oder in dem entstehenden Werke sich vollzieht; denn darin bewährt sich Herrschaft und Kraft seiner Fantasie, dass sie sich hineinlebt in Fremdes. Dieses Fremde selbst lebt alsdann freilich nur von ihm, zugleich von seiner Gabe und Hingabe als seine Schöpfung.

Die poetische Notwendigkeit für die Tragödie fasst sich hauptsächlich darin zusammen, dass, wenn der Dichter in den Geschöpfen seiner Fantasie die Anlagen einer starken tragischen Verwickelung spürt, er sie mit allen Gaben seiner Erfindung zur Entfaltung und Handlung treiben soll, wie ein Gärtner dem Fruchtbaume alle Bedingungen des Bodens, des Lichtes, der Feuchtigkeit, alle Erfahrungen seiner Kunst zuwendet, um die begehrte Ernte zu empfangen. Die Notwendigkeit beruht also ganz und gar in den treibenden Gesetzen der tragischen Kunst selbst, im passenden Ausgleiche von Handlung und Charakteren, welchen der Dichter, ohne dass die erstere allein von den letzteren abhängig wäre, so zu bewerkstelligen hat, dass gemäss der einheitlichen Grundidee der Charakter des Helden zu bedeutsamer Entwickelung gelangt. Die Notwendigkeit, das Schicksal vertritt also der Dichter selbst, weil er zugleich der Herzenskündiger ist, welcher neben der erhabenen Grösse auch jede Lücke, jeden Mangel oder auch vielleicht jedes schädliche Zuviel in der Gemütsanlage seiner Helden kennt. Demgemäss kommt er mit der Reihenfolge der Ereignisse, auch wenn dieselben nichts weniger als ein Ausdruck der Willenstätigkeit des Helden sind, ja mit scheinbaren Zufälligkeiten dem Charakter, wie er sich in allen bisherigen Äusserungen und Andeutungen zeigte, in solcher Weise zuvor und entgegen, dass der Lauf der Dinge geboten und wie unvermeidlich erscheint. An Handlung und Schicksal in der Tragödie ist somit nichts äusserlich. Nicht nur dass beide grossenteils unmittelbar aus den Charakteren fliessen; die Charaktere treten so, wie sie handelnd und leidend uns hier erscheinen sollen, überhaupt erst durch Handlung und Schicksal bestimmt hervor, dergestalt, dass Handlung und Charaktere unmöglich zu trennen sind.

Handlung mithin als innerlich bedingtes Geschehen ist im Drama zu finden, insofern die Begebenheiten sich durch Willen und Gemütsart des Helden gestalten; Handlung ferner ist vorhanden, wo Absicht und Gemütsart der übrigen Personen und der Gegenspieler in dem Geschehenden

sich ausprägen; Handlung endlich im letzten abschliessenden Sinne ist das schicksalsvolle Ganze, weil dessen Verflechtung nach einer höchsten Vernunft und sittlichen Weltordnung, nach sinnbegabter Notwendigkeit also sich vollendet.

4. Poetische Gerechtigkeit und Notwendigkeit und ihr Ausdruck durch den Tod. Abweisung der Straftheorie.

Diese sinnbegabte Notwendigkeit ist nichts anderes als was man auch die „poetische Gerechtigkeit" benennt. Dem Begriffe näher tretend haben wir bereits von Anbeginn vor einer sinnlich platten Auffassung desselben gewarnt. Dieser Begriff, der im Geiste und in der Wahrheit gefasst werden will, findet seine Hauptanwendung auf den Abschluss des Ganzen, also insbesondre auf den Tod, aber nicht weniger auf jegliches Leid, sofern es Sühne einer Schuld sein kann.

Der Tod macht das Menschenleben zum Bruchstück, das es unvermeidlich werden muss, aber doch darum zu dem äusserlichen Ganzen, das es werden kann, und so will er als Ausgang eines in lebhaften dramatischen Handlungen sich fortbewegenden Daseins in der Tragödie selber Handlung und das eingreifendste Glied ihrer Kette sein. Er ist für die Hauptperson niemals eine bloss plötzliche Schickung, angesichts deren wir uns mit den unerforschlichen Wegen der Gottheit getrösten müssen, sondern er tritt als Rückschlag des eigenen früheren Tuns des Helden nach natürlichen und sittlichen Folgen ein und vollzieht sich, wenn man so will, viel eher als Finger Gottes[1]). Von ausserordentlichen Umständen, welche dem Sterbenden den ganzen Lebensinhalt vor die Seele rufen, wird er begleitet und nimmt oft die Form des Mordes oder Selbstmordes an.

Somit ist kein Zweifel, dass er nicht selten als Sühnung einer Verschuldung, die tief und schwer und in vollem Masse ein sittlicher Fehltritt sein kann, sich darstelle. Es können dies Vergehen sein, für welche der Tod als keine zu schwere Busse erschiene. Richard III, Macbeth, auch Wallenstein sind Beispiele. Allein wie verhält es sich mit Antigone, Johanna, mit Egmont oder mit Ödipus? Sind von ihnen auch Verbrechen begangen worden, die nach sittlichem Maassstabe todeswürdig wären? Niemand wird es bejahen. In der Tat kann es keine jeder echten Ästhetik mehr widerstrebende unzureichendere Auffassung des Trauer-

[1]) Dahinter versteckt sich durchaus nichts für die Kunst Unklares, wie Jul. Düboc (Die Tragik vom Standpunkte des Optimismus, Hamburg 1886, H. Grüning) meint; im Gegenteil hat ja der Dichter das Schicksalsvolle der Weltordnung nicht blind anzunehmen, sondern als Seher uns deutlichst zu offenbaren.

spieles geben, als die eines poetischen Hochgerichtes. Die Hinrichtung ist sein Zweck und Ziel nicht, weder die von Verbrechern überhaupt noch die von seltenen und grossen Verbrechern, die Muse waltet keines Henkeramtes, heiter ist gegenüber dem Ernste des Lebens nach Schiller die Kunst und ihr Ziel ist Frieden, Versöhnung. Wäre die Hauptabsicht keine andere als das vergeltende Gericht, was könnte ein sogenannnter versöhnender Schluss, den man uns anhängt, viel bedeuten? Man versuch' es doch nach einer echten Henkerstat uns eilig zu versöhnen! Ein Grausen allein ist ihre Wirkung, das wir uns im Leben mit Recht fernzuhalten suchen, und ebendies sollten wir in der Kunst uns nahe bringen? Auch wenn wir kein gezücktes Richtschwert und kein rinnendes Blut erblicken, bleibt Todesstrafe als Todesstrafe immer ein finsteres, schaudervolles, weiheloses Schauspiel [1]).

Jene „poetische Gerechtigkeit“, wo Schuld und Sühne je auf einer Schale der Wage mit gleichem Gewichte lasten, so dass wir auf das Genaueste wie im Krämerladen das Abgewogene mit den Blicken prüfen, widerspricht der Sinnbildlichkeit aller Kunst und Poesie, die unserem Ahnungsvermögen, das sie mittels des Schönen anspricht, die letzte Wirkung überlässt. Wie wollte man uns auch flach und platt das Höchste in sinnlich wägbarer Gestalt bieten, die seinem Innersten widerstrebt?! Wer es den Dichtern vorwirft, dass die Qualen des Ödipus nicht im Verhältnisse zu seiner Schuld stehen, dass Antigone, das grausame Todeslos nicht verdiene, dass Johanna ungerecht untergehe, dass der Kuss Tassos für die Vernichtung eines Lebensglückes geringfügig sei [2]), der beweist nur die eigene Unzulänglichkeit für die Schätzung des

[1]) Leider giebt es noch ästhetische Erörterungen genug, die über diesen Standpunkt nicht hinaus sind. Am Entschiedensten wird er von Georg Günther in seinen „Grundzügen der Tragödie“ (Leipzig 1885, W. Friedrich) festgehalten, ohne dass die idealistische Grundanschauung des Verfassers, deren er uns beständig versichert, ihn selbst über das Grobmaterielle seiner Lehren aufklärte.

[2]) Dass Tassos Kuss trotz dem feinen psychologischen Gehalte des Goetheschen Gedichtes kein gutes tragisches Motiv abgiebt, räumen wir ein. Aber dies liegt am Unzureichenden des Motives überhaupt, das nicht die sinnbildlich mächtige Bedeutung für eine grosse Tragik in sich trägt, und nicht etwa im Verhältnis zur Busse. Wie seltsam aber, dass Günther dieses tragische Motiv deshalb gutheisst, weil „die fürstliche Familie jene Verfeinerung und Idealisierung der Empfindung zeige, die vor jeder Berührung mit der körperlichen Sinnlichkeit zurückbebt (!!)“. Nach seiner Theorie eines genau abzumessenden Strafmaasses musste Günther vollends einsehen, dass Goethe sein Werk nicht für das Fühlen einer Familie, sondern für das allgemein giltige Empfinden einzurichten hatte. Umgekehrt rügt Günther, dass bei Sophokles Orestes und Elektra keine Sühne für den Muttermord geben. Allerdings ist es eine seelische Vertiefung des Stoffes

Dichterischen. Von einer so platten Auffassung hängt der Schuldbegriff und die Forderung der poetischen Gerechtigkeit, welche für die Tragödie in Geltung bleibt, durchaus nicht ab.

Alle verschiedenen Arten vielmehr, unter welchen die Schuld einwirkt, sind unter ein einziges Gesetz zu bringen und es lautet: Der Held muss durch sein freies Handeln die Ursache seines Unterganges (bez. mitunter seiner Leiden) werden und, wenn er stirbt, so muss er sein irdisches Sein mit Glück und Unglück auf irgend eine Weise entschieden verwirkt, bez. überholt haben. Kann diese Schuld, wie wir sahen, sündhaftes, todeswürdiges Vergehen sein, so nicht minder auch eine heroische und an sich sittlich hohe Tat, in welcher der Held Mut genug besitzt, Satzungen, die den Menschen sonst mit Recht für heilig gelten, aus Liebe zum Heiligeren und Höchsten zu verleugnen und zu durchbrechen. Auch wenn dies Letzte der Fall ist, kann der Dichter gut tun, die Helden nichtsdestoweniger mit Anzeichen unentrinnbarer menschlicher Schwäche, Übereilung und Heftigkeit, Trotz und Übermut, Misstrauen oder edler Leichtgläubigkeit u. s. w. zu behaften; denn er will sie nicht bloss als kalte Vorbilder der Bewunderung hinstellen, sondern als wahrhaftige Menschen und ihr edles Handeln als ein menschliches beglaubigen. Nur sind solche Beglaubigungen nichts weniger als eine Schuld, die den Tod bedingt. Antigone stirbt dafür, dass sie die Ordnung des Staates, welche für die Griechen des Altertums das Höchste auf Erden war, hintansetzt, um einem ewigen Gebote zu gehorchen, das hinausgeht über Erde und Tod. Nur dadurch verwirkt sie unwiderruflich ihr Leben, aber nicht dadurch, dass sie dem harten Oheim einige trotzige, höhnische Worte entgegenschleudert, was freilich in andrem Sinne auch Schuld ist. Was sie begeht, ist in der Hauptsache eine Schuld, die in höherem Verstande nichts als Tugend ist. Weil sie aber für die Welt sündigt, so muss sie für die Welt auch büssen.

Dieser letzte Satz lässt sich auf das Verhalten sämtlicher tragischer Helden anwenden. Kann die Gerechtigkeit, welcher sie erliegen, mitunter auch zugleich die höchste transscendente sein, so muss sie mindestens in jedem Falle als eine weitgeltende, einleuchtende,

bei Aeschylus, dass er in seiner sich weitausspannenden grossartigen Orestie den Muttermörder von den Erinyen gepeinigt zeigt; indess ist das bei ihm immer nur eine natürlich menschliche Gewissensregung in Folge des Muttermordes, keineswegs aber Strafe im gemeinen und unpoetischen Sinne, da Orestes seine Tat auf göttliches Geheiss vollbrachte.

vielleicht durch Überlieferung und manche Rechte und Pflichten geweihte wenn auch sonst noch so unvollkommene, selbst in Unmenschlichkeit noch teilweise menschliche Gerechtigkeit verständlich werden. Ob Agamemnon oder Antigone, Herakles, Aias, ob Hamlet und Lear, Macbeth oder Othello, der standhafte Prinz Calderons oder Shakespeares dritter Richard, Philotas oder Emilia Galotti, Johanna oder Manuel und Cesar, ob Karl oder Franz Moor, Wallenstein oder Maria Stuart, Egmont oder Clavigo, Hebbels Siegfried und Kriemhild oder Kleists Penthesilea, Freytags Fabier oder Gutzkows Acosta[1]), Lindners Brutus, Ponsards und Nissels Agnes von Meran erliegen, — — — bei den allergrössten Abweichungen und einem Reichtum der Tragödie an grossen psychologischen Gegenständen, der unendlich ist, bestätigt sich immer wieder das eine tragische Grundgesetz desto mannigfaltiger und unwiderlegbarer im Untergange so vieler Helden. Wird man uns nun entgegnen, dass die poetische Gerechtigkeit entstellt werde, wenn bloss irgendwelcher menschlichen Gerechtigkeit, aber nicht immer der höchsten und heiligen genug geschehe? Wir antworten: Auch dieser letzteren geschieht, sogar in höherem Maasse, als jeder andere Genüge, wenn auch eben in ganz andrer Weise, als die Anhänger einer poetischen Hinrichtungstheorie und äusserlichen Sühne verlangen.

Der Tod, an sich genommmen, kann er schon Strafe sein? Das ist er im Leben nicht und kann er auch in der Kunst nicht werden. Sein Begriff ist zu tief, die Fälle, unter denen er eintreten kann, sind viel zu mannigfaltig, als dass eine so einseitige Behandlung nicht als ungeheuerliche Verdrehung erscheinen müsste. „Der Tod als das Allgemeine, kann nichts Schlimmes sein.“ Dies ist uns überliefert als ein Wort des Weisesten. „Das Leben ist der Güter höchstes nicht“, heisst es bei Schiller da, wo „die Schuld als das grösste der Übel“ gerade darum erkannt wird, weil sie mit ihrer Gewissensqual über höhere Einbussen jeden Lebenstrieb vernichtet. Und Mortimer spricht zu

[1]) Acosta steht darin in merkwürdiger Umkehrung zu Antigone, dass er um eines Hohen willen das Höhere preisgiebt und zum Verrate an seiner Ueberzeugung durch die an sich äusserst sittlichen Bande des Blutes und der Familie gedrängt wird, welche für Antigone, allerdings durch die dem Tode geziemenden Pflichten noch stärker bekräftigt, mit Recht als Höchstes gelten. In die herabsetzenden Urteile, namentlich von Julian Schmidt, über Gutzkows Stück kann ich nicht einstimmen. Die Familiengefühle, die Uriel erschüttern, sind ganz fraglos an sich eine hohe sittliche Macht und mit tiefergreifender Wahrheit hat dieselbe der Dichter gerade an einem Juden sich bewähren lassen, für den in Verfolgung und Schmach diese Bande zehnfache Gewalt besassen.

Leicester: „Das Leben ist das einz'ge Gut des Schlechten". Wenn Hamlet fällt, wissen wir auch ohne Horatios Bekräftigung, dass „ein edles Herz bricht" und dass er an Adel der Seele trotz nicht zu leugnender Schuld alle die andern überragt, welche neben ihm sterben. Wenn Lears böse Töchter in Schande und Verzweiflung untergehen, so ist es etwas ganz anderes, als wenn Cordelia rein die Erde verlässt und ihrem geliebten Vater im Tode, der für ihn nur Erlösung von irdischen Qualen ist, vorangeht, so dass sie ihm gleichsam aus lichterer Sphäre zuerst entgegenkommt[1]). So geht Goethes Klärchen dem Geliebten im Tode voran, um „ihm den ganzen Himmel entgegenzubringen". Es beweisen genug Beispiele, wie verkehrt es ist, bei dramatischen Hauptpersonen sowol wie bei Nebenpersonen am Tode immer nur die Grösse der Schuld abzumessen. Erlösung und Erhöhung wird, wie wir wissen, der Tod für Ödipus und nicht im Tode, sondern in den Qualen, von denen er ihn befreit, liegt das unselige Verhängnis.

Selbst dann aber, wenn die Helden für gottvergessenes Handeln wirklich den Tod verdient haben und mit ihrem Untergange der höchsten transscendenten Gerechtigkeit genug geschieht, selbst in diesen Fällen darf der Tod als solcher nie als blosses Strafgericht erfolgen. In „Richard III" und den „Räubern" ist es nicht der Tod, sondern, was ihn begleitet, und die schrecklichen Gewissenspeinigungen vor dem Tode, was die poetische Gerechtigkeit und Sühne ausmacht. Dass die hinweggeräumt werden und die Erde von denen erlöst wird, die mit allen Mitteln nur irdischen Gewinnst begehrten, ist allerdings eine Sühne für uns als Zuschauer, für sie selbst ist es nie die genügende Strafe. Und wenn bei ihnen also die inneren Gemütszustände den Ausschlag geben, sollte das bei anderen Helden weniger der Fall sein? Wie geläutert und siegesklar entschwebt die Seele von Schillers Johanna, wie gross und königlich endet Maria, wie frei und kühn schreitet Egmont zum Blutgerüste! Ob da auch Schuld vorhanden und der durch sie heraufbeschworene innere und äussere Konflikt so tief in die Seele schneidet, dass sie, abgetrennt von den Wurzeln ihres irdischen Seins, unmöglich wieder in dasselbe eingehen kann, stellt sich der Tod doch keineswegs bloss als Sühne, sondern in viel höherem Grade als Erhöhung und Verklärung dar, die aus dem eigenen Innern der Helden herausleuchtet. Was sie an Schuld begiengen, liegt weit hinter und unter ihnen; die Erde lehnt ihr verwirktes Sein ab, ihre Seele aber noch viel

[1]) Vgl. meinen Aufsatz „Die poetische Gerechtigkeit im König Lear" in „Deutsche Dramaturgie", hrsgb. von Herm. Schreyer III, S. 83. Leipzig 1896—7.

mehr das irdische Treiben. Damit kommt uneingeschränkt die poetische Gerechtigkeit zur Geltung. Dem Weltgesetze wird gegeben, was ihm gehört; dem reinen über die Welt hinausstrebenden Gemüte aber geschieht kein Leid, da es selbst den Tod besiegt[1]).

5. Tod als Handlung. Sinnbildlichkeit des dramatischen Spieles. Pessimismus. Die Seele als Kraft gegenüber der Welt.

Im Vereine erst mit solchen geoffenbarten Seelenstimmungen von verschiedener Art kann der Tod als Handlung in den Abschluss einer Handlung eintreten. Dabei vollbringt die Sinnbildlichkeit hier eine Hauptwirkung, die in der dramatischen Dichtung alles bedeutet und mit einmaligen flüchtigen Vorgängen, obschon sie nur einzelne bestimmte Seiten eines Charakters schildern, ein vollständigeres und festeres Charakterbild der ergänzenden Fantasie darleiht, als es je die Ausführlichkeit des wirklichen Lebens zu gewähren vermag. Kann uns wol, wird der am Materiellen haftende Sinn fragen, die kurze Seelenmarter Richards vor seinem Tode, die übrigens schon mit dem Mutterfluche ihren Anfang nimmt, wo mit Trommellärm der Tyrann die eigene Schreckensangst übertäubt, genugtun für die jahrelangen Gräueltaten? Kann die Seelengrösse, mit welcher der Edle den Tod überwindet, uns ausreichender Trost sein für ein verlorenes Leben, das der Menschheit noch tausendfältige Frucht hätte zeitigen können? Wer nicht davon abzubringen ist, alles in der Tragödie nur nach gemeinen irdischen Maassstäben zu beurteilen, wird für ihren Geist und Sinn nie die richtigen Gesichtspunkte gewinnen. Das Irdische, selbst wo es kostbarer und edleren Wertes ist, lässt hier nie die rechte Schätzung zu; loskommen müssen wir von allen seinen Rücksichten und Messungen hier und fühlen, dass das, worauf es bei dieser schon an und für sich sinnbildlichen dramatischen Form mit ihrer Durchlichtung der Charaktere, ihrer Verkörperung der Handlung im Wort und ihrer Hervorhebung des Todes ankommt, die Offenbarung der Seele selbst sei in allen ihren stärksten schmerzlichen und beglückenden Empfindungen, sofern sie entweder Verlust oder Gewinn für ihr ewiges Heil bedeuten. Als Kraft wird sie uns hier vergegegenwärtigt, als Innenkraft im gewissen

[1]) Treffend und schön sagt Julius Düboc a. a. O.: „Es ist zu beachten, dass der Zuschauer, indem er der Dichtung folgt, die tragische Erhebung um so reiner an sich vollzieht, je mehr er, gewissermassen über dem Strudel stehend, der vor ihm ein Menschenleben verschlingend, wild aufbraust, dem Helden freiwillig in den Tod nachfolgt, je weniger also die ethisch-ästhetische Wirkung durch die rein pathologische, in der wir einem Eindruck willenlos erliegen, verdrängt wird."

Bewusstsein ihrer Unzerstörbarkeit zwischen Sinnenwelt und Ewigkeit, zusammenklingend mit dem Sittengesetz im Gewissensgrunde. Des buntbewegten Lebens brausenden Maskenzug führt die dramatische Kunst an uns vorüber und sie hat Recht, ihn uns mit den frischesten Farben, den Trachten aller Völker und Stände vom König bis zum Bettler zu malen, das Theater hat ebenfalls Recht, alles das mit seinen sinnlichen Mitteln, so weit es der Fantasie wirklich dient, auszustatten; aber Recht darin haben Drama und Bühne nur deshalb, weil sie den zuschauenden Hörern den eigentümlichen Genuss verschaffen wollen, aus der Buntheit dieser sämtlichen Gewänder und dazu aus den Larven von Fleisch und Blut die Seele, den Geist zu entkleiden. Nicht um ihrer selbst willen ist diese Menge sinnlicher Eindrücke da, sondern um des Gegensatzes willen, in dem ihr Schein zum Wesen des Geistes steht, welcher, da er zur Hälfte oft sich selbst entkleidet, oft indes auch dicht und dunkel sich vermummt, uns die Zuschauer einer bewegten Handlung selbst schliesslich dadurch zu tätigen Mithandelnden macht, dass er uns lockt und reizt, die halben wie die ganzen Masken bis auf jeden Rest abzustreifen. Dies ist das Absehen der dramatischen und der tragischen Kunst und sonst garnichts. Wer die Aufgabe dieser Entkleidung nicht versteht, der übt ganz umsonst seine Fantasie im Lesen dramatischer Dichtungen, setzt sich ganz umsonst in das Theater.

Es wäre ja leicht von jenem weltlichen Standpunkte aus uns einzuwerfen, dass, wie der Prinz von Homburg, der die Liebe zum Leben schon völlig niedergekämpft hatte, so jeder Held freudig wieder in das Erdendasein zurückzukehren im Stande sei, wenn es ihm zugestanden wird. Die starken Rechte, welche die sinnliche Natur bei uns allen geltend macht, sind ja niemals zu bezweifeln und nur darauf kommt es an, dass, wenn im Zwange der Not oder aus Geboten der Ehre, nach der Stimme eines erhabenen, weltüberwindenden Sinnes der Tod übernommen werden *soll*, die Seele ihn frei und freudig auf sich nehmen, ja ihn wie einen Freund willkommen heissen *kann*. Der Sieg unserer *sittlichen Natur* über die *sinnliche*, in dem Schiller als der berufenste Theoretiker dieser Dichtart wiederholt ihre eigentliche Bedeutung und Erhabenheit — dies Wort im eigentlich ästhetischen Sinne gefasst — erkannte, ist mithin allerdings auf das Engste mit dem Wesen der Tragödie verflochten[1]). In Schillers Anschauung deshalb, weil das Wort

[1]) Die grosse und einzige Bedeutung Schillers als Aesthetiker ist nur allzu oft und in allzu unglaublicher Weise verkannt worden und es ist erfreulich, sie von Ed. v. Hartmann wieder so voll gewürdigt zu sehen.

„moralisch" darin vorkommt, eine moralisierende und ausserästhetische Art zu sehen, ist gründlich verkehrt. Nicht im Geringsten handelt es sich hier um Moralisieren, sondern um den ungeschmälerten vollen Ausdruck des menschlichen Seelenlebens, in dem doch nun einmal der Streit der physischen mit der sittlichen Anlage eine so unbezweifelbare Rolle spielt. Ist es wirklich Aufgabe der Kunst, nichts als das Seiende wiederzuspiegeln, so ist es, gleichviel ob nur im engsten realen oder im reichen idealen Sinne, ihr Recht und ihr Beruf, jenem Konflikte nicht auszuweichen. Den „Widerspruch zwischen Gemüt und Welt" hat auch der feinsinnige Wilhelm Wackernagel[1]) als das Wesen der Tragödie bezeichnet und er tut sich bei jedem Schritte der Handlung ebenso im höchsten Sehnen wie im tiefsten Verschulden der Helden kund; denn auch bei dem Zweiten fühlen wir oftmals nicht bloss seine Schwäche, sondern mit ihr die Jämmerlichkeit und Niedrigkeit der Welt, welche einen reinen, edlen Willen herabzieht[2]).

Es ist der Pessimismus, um das geläufige Schlagwort für die schlichte Wahrheit nicht zu verschmähen, so weit er auf das Erdenleben Bezug hat, jedenfalls die eigentliche Weltbetrachtung für die herbe Wahrheitsstrenge der Tragödie. Wie weit die von Lüge und Schein entstellte Welt der blutbesudelten Erde mit Selbstsucht und Ungerechtigkeiten, Gewalttaten, Grausamkeiten, Gewissenszwang, mit der endlosen physischen Not und Ohnmacht, die edelste Anlagen fesselt, vom Ideal abstehe, das verhehlt sich selbst der geistig Blindeste nicht. Gleichwol will die Tragödie nichts weniger anpreisen als eine schwächliche Nachgiebigkeit gegen die Mängel der Welt und eine tatenlose Feigheit. Vielmehr ist sie ja, wir sagten es schon, die Kunst, welche die Kraft, die gewaltigste Innenkraft der Seele, die Erhabenheit des Geistes über Stoff und Sinne zur Anschauung bringt. Sie schildert das unnachgiebige feste Ringen einer grossen Seele mit verzweifelten

[1]) „Über die dramatische Poesie" Eine akademische Festschrift. Basel 1838.

[2]) Nichts ist wunderlicher, als dass G. Günther der Tragödie diesen Widerstreit absprechen will, obschon er an manchen Helden, deren ganzes Sein in diesem Gegensatze sich ausdrückt, wie an Hamlet, Faust, auch Posa, allein sein Wesen hätte erkennen sollen. Was aber soll man gar dazusagen, dass Günther, nachdem er hundert Male versichert hat, dass das Gleichgewicht zwischen Schuld und Strafe das Wesen des Tragischen sei, und darüber hauptsächlich sein Buch handelte, plötzlich sagen darf, der Schwerpunkt der Tragödie sei nicht im Ausgange zu suchen, der nur der poetischen Gerechtigkeit halber da sei, sondern in den vorausgegangenen Kämpfen?! Gleich als ob das eine ohne das andre, auch wenn wir jenes Gleichgewicht unbedingt ablehnen, nur gedacht werden könnte.

Lagen und Geschicken und mit dem Widerstande der Welt, bis entweder ihr reines Element sich scheidet von den rohen Erdelementen, die mehr oder minder ihre Reinheit oft schon befleckten, oder bis giftiger irdischer Samen in ihrer aussergewöhnlichen Fantasie und Willensstärke einen Boden gewinnt, in dem er zu dämonischer Wildheit aufwachsend jede menschliche Ordnung und jedes Rechtsgefühl der Erde in die Schranken ruft. Denn die Erdenwelt trotz allen Siegen des Schlechten ist nichts weniger als etwa das Chaos. Sitten und Gesetze erhalten ihr Völkerleben auf sicheren Bahnen und Gemüt und Geist suchen und finden Licht in den Wahrheiten der Wissenschaft und Kunst, in Religion. Das Ideal ist dem Erdensein nichts weniger als fremd, wie eben auf das Klarste die Tragödie bestätigt. Den strahlend hellen Schimmer des Ideals, angedeutet schon in allem Licht und Schönheitsglanze der sinnlichen Natur, zeigt sie gerade so schmal und so breit, wie er gleichsam durch die geöffnete Spalte einer Tür hereinbricht in das Erdendunkel. Sein ewiges Licht lässt uns das Finster unsrer Nacht um so trauriger fühlen, ihr Schwarz macht dies Licht desto wundervoller erscheinen, ob es auch nur karger Abglanz des Göttlichen sei. Im Widerspiel der Gegensätze beruht also hier die Macht der Wirkung: je düsterer, niederer, trauriger der Dichter die den Helden umringenden Erdenschicksale abbildet, desto besser genügt er seinem Kunstzwecke; denn desto gewaltiger, höher, gottähnlicher kann er die Seele zeigen, die siegreich diesem Dunkel entsteigt, seinen Versuchungen und Angriffen den Rücken wendend und trotz dem äusserlichen Erliegen alles Irdische überragend.

Und wenn eine starke Seele berückt und durchglüht wird von den Erdengewalten wie von Feuerwein, auch dann kann sie sich noch hoch erhaben zeigen über allem Irdischen, unbeugsam standhaltend in dem, was selber keinen Bestand hat, unentwegt auf der eingeschlagenen dämonischen und verderblichen Bahn der Verführung und trotzig den Rächern die Stirn bietend sogar im Augenblicke des Endes. Trunken ist solche Seele und krank, aber sie verrät uns dennoch eine ungeheure Kraft, die unbegreiflich mächtiger ist als das Irdische, das sie verlockte, und mitten im Sinnlichen ihre ewige Abstammung beweist. Auch im granitenen Selbsttrotz des dritten Richard und Macbeths liegt ein Teil von erhebender Versöhnung. Wenn diese andrerseits in der Niederlage dieser Helden gegen das von ihren Gegnern vertretene sittliche Recht beruht, bricht sie nach unausgesetztem namenlosem Unrecht nicht etwa herein als die immer und allerorten siegende Gerechtigkeit, sondern glänzt eben nur in das

Erdendüster hinein wie jener erwähnte Strahl ewigen Lichtes, der durch den schmalen Spalt der Türe einfällt, darum freilich desto leuchtender und heller.

6. Versöhnung und Erhebung. Der irdisch glückliche Ausgang.

Versöhnung und Erhebung des Schlusses darf nun in keinem Falle so verstanden werden, dass zuletzt mit einigen Worten etwas Tröstendes und Erlösendes gesprochen werden soll von den Helden selbst oder von anderen Personen. Solche Reden können sehr am Platze und wahrhaft befreiend sein; aber sie sind es nur, wenn die Versöhnung und Erhebung schon durch das ganze Stück, vornehmlich durch die Haltung des Helden, seine Kraft und Grösse vorbereitet worden ist. Dabei beziehe ich mich auf das in der Einleitung über die einheitliche dramatische Wirkung Gesagte. Die mächtigste Versöhnung im Drama ist die Grösse und Hoheit des Helden. Schwer und tief sehen wir ihn leiden, aber gerade dabei gewahren wir eine Kraft und Erhabenheit in ihm, die nicht vom Staube herrührt, an die das noch so furchtbare Leid und der Tod nicht hinanreicht. Furcht vor dem Tode sogar kann, wenn er in einer grässlichen und dem Adel der Helden abscheulichen Form auftritt, wie wir aus den Beispielen Egmonts und Homburgs wissen, einen Gegenstand der Tragödie bilden; doch lehren die nämlichen Fälle, wie erhabenen Sinnes schliesslich diese Helden dem Tode ins Antlitz blicken. Wenn Romeo selig „im Kusse stirbt", wenn Horatio von Hamlet sagt, dass „ein edles Herz breche und Engelzungen ihn zur Ruhe singen", wenn Maria Stuart fühlt, wie „den Tiefstgesunkenen das letzte Schicksal adelt und die frohe Seele sich schwingt zu ew'ger Freiheit", wenn Johanna „den Schmerz kurz und die Freude ewig nennt", so ist das alles nur darum schön und erhebend, weil es sich ursprünglich echt und wie von selbst aus sämtlichem Vorhergehenden ergiebt. Ebenso Macbeths oder Richards Todestrotz. Es ist auch keineswegs immer nötig, dass die Helden beim Untergange uns ihrer Todesfreudigkeit versichern; es ist genug, wenn wir nach der ganzen Lage und der Verfassung ihres Innern, um die es sich vor allem handelt, ersehen, dass für sie der Tod kein Übel, sondern Rettung und Wohltat bedeute, der „heilende Arzt sei", als welchen ihn die alten Tragiker mehrfach anrufen lassen. Ein solcher ist er offenbar für den mit der Welt zerfallenen, innerlich blutenden Hamlet, obwol er ihn „den grausen Schergen" nennt, „der schleunig verhafte", was er nicht ohne bittere Ironie spricht im Vergleich mit seinem eigenen traurigen Zaudern. Wenn er aber auch endlich seine

Rache, wie es ihm ja glückt, vollbracht hat, würde Erdenglück der Balsam nicht mehr sein, der diese zermarterte Seele heilen könnte. Wie bei Hamlet, den freilich eine bange Todesahnung vorbereitet („Bereit sein ist alles"), ist der Eintritt des Todes nicht selten zu plötzlich, was sich übrigens mehr aus den inneren Bedingungen der Dichtung denn aus äusserlichen rechtfertigen muss, als dass überhaupt längere Gefühlsäusserungen der Helden noch am Platze wären. So überfällt Fiesco ein jähes Verderben, das aber, wenn in irgend einem Falle, hier zum „rettenden Arzte" wird, um diesen kranken und von eigner Herrschgier gequälten Geist, der Liebe und Freundschaft und alles der einen Leidenschaft aufopferte, der noch ertrinkend als „Genuas Herzog" die Stadt um „Rettung" anruft, in anderer Weise zu retten. Und wie sinnvoll lässt Schiller Wallenstein vor seinem gleichfalls jähen Ende sagen, dass durch Maxens Verlust „die Blume aus seinem Leben hinweg sei" und dass „kein Glück ihn mehr so freuen würde, wie ihn der Schlag geschmerzt habe". Damit ist vorweg die Möglichkeit abgeschnitten, trotz seiner erheblichen Schuld, die seinen Mord verursacht, diesen letzteren im Gedichte nur als Strafe zu empfinden.

Wo ferner ein glücklich irdischer Ausgang der Tragödie die vollständigste Versöhnung herbeiführt, darf diese freudige Erhebung nach vorausgegangenen schweren Bedrohungen nicht abgerissen und roh für sich stehen, sondern ihren wirklich erhebenden Eindruck gewinnt sie erst dadurch, dass über die Helden, die Rettung und Gnade gewinnen, nicht bloss diese, sondern mit ihr zumal eine lange ersehnte strahlende Segensfülle hereinbrechen muss, deren sie in ihren Seelenkämpfen sich vollauf würdig gezeigt haben. So bei Iphigenie, Tell, Homburg. So ist es auch durchaus der Fall in den Schauspielen, in denen Shakespeare sein Lieblingsmotiv der Gnade walten lässt, (Cymbelin, Wintermärchen, Mass für Mass); aber er dehnt dies Motiv der Gnade, abgesehen von den Helden der Stücke, auch auf andre höchst unwürdige Personen aus, (Kaufmann von Venedig, Sturm; im Cymbelin auf Jachimo u. s. w.) was für die gleich folgenden Betrachtungen wol festzuhalten ist. — Aristoteles wollte der Tragödie mit glücklichem Ausgang keinen recht hohen Wert zugestehen und auch Schiller spricht einmal aus, dass in Wahrheit für das ernste Drama nur der Abschluss mit dem Tode genüge. Für die Berechtigung dieser Abart wird allerdings dies die Bedingung sein, dass die bedrohenden Gefahren wirklich furchtbare sind und Erschütterungen hervorrufen, die bis zum Grunde das Gemüt des Helden bewegen und enthüllen. Eine beliebte Art, die im besonderen Sinne sich Drama

nennt mit bürgerlich gemütlichem Anstrich, wovon uns manche talentvollen Verfasser, wie Iffland, Raupach, Ch. Birch u. s. w, ein reichlich Teil bescheerten, und womit, was viel schlimmer, der Tragik die Spitze abbrechend, überschätzte Ausländer mit „Stützen der Gesellschaft“ „Volksfeind“ u. s. w. sich bei uns Eingang verschafften, hat von dem hohen Gehalt, den die dramatische Kunst bedingt, nichts. Die Zahl der Tragödien mit glücklichem Ausgange oder sogenannten Schauspiele von echter Art ist gering und dies zeigt schon, dass nur in besonderen Fällen, von denen er seinem Empfinden genaue Rechenschaft schuldet, der Dichter diese Dichtart mit Glück anwenden wird.

7. Offenbarung der Seele in ihrem ganzen Reichtum und ihren edlen Kräften. Niedrige Charaktere. Selbstmord.

Nicht Strafe noch Niederlage ist es, was das Absehen der tragischen Dichtkunst sein soll, sondern das Gebilde der Menschenseele, wie es sich nach seiner Doppelnatur unter den Bedingungen des Erdenseins darstellt, mannigfaltig und immer möglichst tief eindringend und bedeutungsreich sich enthüllen zu lassen, das ist ihr Beruf. Weil eben die Grenzlinie des Todes diese Doppelnatur, diesen Riss in uns am Kenntlichsten macht, darum stellt sie ihn im Angesichte des Todes und im Tode selber dar. Sie gerade belehrt aber mehr als jegliche andere Kunst uns darüber, dass das Menschliche, das der Künstler zum Ausdrucke bringen soll, wahrlich nicht, wie die sogenannten Realisten von heute meinen, vorzugsweise in der Schwäche, Niedrigkeit und vertierten Selbstsucht unsres Geschlechtes, sondern unweigerlich auch in der Hervorkehrung der hohen Vernunftgaben, mit denen vor andern Geschöpfen uns die Natur gesegnet hat, ja dass es ganz hauptsächlich in Konflikten besteht, indem der Held entweder mit sich oder der ihn umgebenden Welt in Zwiespalt gerät, wobei als Grenzlinie des Erdenlebens der Tod wieder den allerwichtigsten Bestandteil ausmacht. Aristoteles, der grosse Realist des Altertums, der wie kein andrer seinen Sinn für alles Tatsächliche geöffnet hielt, verkannte diese Grundbedingungen keinen Augenblick und forderte, dass die Charaktere der Tragödie edler seien, als die des gemeinen Lebens, dass bei einer Mischung von guten und schlimmen Eigenschaften, welche er empfahl, sie „eher besser, als schlechter“ seien und mit ihren Schwächen und Lastern ausgleichend sich Tugenden und Trefflichkeiten verbinden sollten. Und wie könnte es anders sein? Nicht vergebens hat die Tragödie in der Darstellung des Menschlichen vom Epos einen bedeutsamen Schritt vorwärts getan,

indem sie von der geistbelebten Menge, in deren Wechselverkehre dort das Menschliche sich kundgab, nunmehr zum kraftvoll zusammengefassten inneren Geistesleben der einzelnen sich wandte, von denen sie in Typen grosser Helden und in anderen wichtigen Typen des Volkslebens eindrucksmächtige Bilder entwarf. Damit ward die Zusammenfassung eine noch weit fester gespannte; für die leichtere Ergötzung reizvoller Vielheit erhalten wir die schwerstgehaltige sinnbildliche Einheit, einen in einer Handlung als Hauptgestalt bedeutungsvoll von anderen Gestalten sich abhebenden Charakter und in ihm das Menschliche überhaupt in vielsagendem Bilde. Daher ist es weitaus nötig, dass sich das Dargestellte solcher Mühe verlohne, dass das Gehaltvollste und Bedeutungschwerste der Menschenseele und des Erdenlebens in ihm gesammelt erscheine. Das schlechthin Hohle, Nichtige, Erbärmliche eignet sich in seltenen Fällen und dann nur bei Nebenpersonen für das ernste Drama.

Solche ohnmächtigen „Insektenseelen“, die, je gewisser ihre blöde Weisheit die Welt in der Hand zu haben vermeint, desto ärger sich täuschen, sind das „Gehirnchen“ Marinelli, der seelenlose Höfling, und der Schreiber Wurm, jener „konfiszierte, widrige Kerl“, dem nichts glaubwürdig ist als Bosheit und Falschheit. Wol zu beachten ist, dass wir den Untergang von beiden im Stücke nicht erleben und schlechterdings trägt auch niemand Begehr nach solcher unpoetischen Anwendung der „poetischen Gerechtigkeit“, was aber für den richtigen Begriff derselben nicht zu übersehen ist. Wurm wird, wie wir hören, mit dem Präsidenten „auf das Blutgerüste steigen“, wenn es dazu kommt; Marinelli aber wie der Prinz von Guastalla, die in schwerste sittliche Schuld Verstrickten, bleiben unversehrt, während Emilia Erlösung und Entsühnung im Tode sucht und findet. Kann Kleists Kunigunde von Thurneck treffender gerichtet werden, als mit dem einen ihr zugeschleuderten Worte „Giftmischerin“? Mit Verachtung lässt der Dichter oft am Liebsten solche Personen ganz fallen und ihre eigene Nichtswürdigkeit und Verkommenheit scheint ihre schlimmste Strafe. Würde Shakespeare die in Aussicht gestellte Züchtigung von Don Juan in „Viel Lärm um Nichts“ wirklich vorführen, so wäre der fröhliche Schlusseindruck seines Lustspieles verdorben. Ein entmenschter Schurke zu sein ist auch Jagos schwerste Strafe und der Dichter kann sich begnügen, eine andre rächende Vergeltung in seiner Abwesenheit ganz flüchtig ankündigen zu lassen, wogegen es uns nicht erspart bleiben darf, den gewaltsamen Tod der reinen Desdemona und des hochherzigen Mohren auf der

Bühne anzuschauen. Jago[1]) aber ist keine solche geistige Null wie die oben Genannten und man kann ersehen, dass nicht einmal solche Schuldige, die mehr als bloss nichtige Charaktere sind, immer mit dem Tode betroffen werden. Einzig in Gewissensfoltern äussert sich die Vergeltung für Elisabeth und Leicester, nachdem zuvor deren schlechte und leichtfertige Motive dargelegt sind. Der furchtbare Ehebruch Isabellas, deren angeborne hohe Gesinnung sich in blinde Nachsicht gegen sich selbst und ebenso blindes Vertrauen auf das Glück verirrt, findet ihre Strafe, als sie vor den Leichen beider Söhne mit der Tochter allein lebend zurückbleibt. Das ist keine blutige, aber eine viel grausamere Busse, als es der jähe Tod gewesen wäre. Gessler dagegen, als den Tyrannen eines ganzen Landes muss, damit die Befreiung der Schweiz gelingt, die Todesrache ereilen, welcher er trotzte. Mit leiser Andeutung des gefolterten Gewissens begnügt sich Schiller wieder bei Oktavio Piccolomini und lässt Buttler, dessen Werkzeug, nachher ganz bei Seite liegen, wie es gewiss am Platze ist im Vergleich zum Helden der Tragödie, der Widerstand und Rache jener Personen durch die eigene Schuld heraufbeschworen hat, aber in seinen Fehltritten wie in seinem edlen Wollen uns ungleich anders als jene fesselt. Goethes Adelheid von Walldorf ist in der ersten Fassung des „Götz", wo sie als Buhlerin jedes Mannes sich zeigt und nach dem Verlobten Marias dann auch deren Gatten, den braven Sickingen, berücken muss, wo sie ohne Bedenken erst Weislingen und darnach auch Franz ihr Gift mischt, eine, wie wir meinen, für die Kunst einseitig rohe Gestalt, ob sie im Leben auch durchaus möglich und wahr sei. Wir wissen, dass wir uns hier im Widerspruche zu andern Beurteilern befinden, aber nicht zum Dichter, der mit bester Einsicht und Absicht, indem er Geist, Glanz und Anmut ihres Wesens später erhöhte, auch das Menschliche dieser Gestalt bedachte und für ihr süsses Spielzeug, den von ihr verführten Knaben, deutlich mehr und mehr eine Herzensneigung Adelheids durchbrechen liess. Als ihr Ehrgeiz sich um einen mächtigen Fürsten bemüht, gesteht sie sich ein, dass sie jenem Knaben gut sei. Und wie trifft sie die Rache? Das Gespenst des Vehmrichters, mit der Goethe ihr Gewissen martern lässt, nachdem sie eben den geliebten Franz in die Nacht zum „traurigen Geschäfte" und zum eigenen Verderben entliess, ist, wie uns

[1]) Die Charakteristik Jagos ist Gervinus in seinem „Shakespeare" besonders gelungen. Er zeigt, wie dieser Charakter in gekränkter Eigenliebe sich unablässig selbst zum Unglauben an alles Edle spornt und erst dadurch zu einer sittlichen Hohlheit gelangt, die nach allen Scheinerfolgen ihn zum Sturze bringt.

bedünkt, eine schwerere Vergeltung, als die hernach durch den wirklichen Vehmrichter zu vollstreckende Erdrosselung, mit welcher allein der Dichter in der ersten Fassung zufrieden war und bei der gänzlichen Gemütsleerheit der ursprünglichen Adelheid auch eher zufrieden sein konnte. Das Beispiel belegt, wie jegliches Verhängnis, Leid und Tod nebst sämtlichen näheren Umständen auf das Feinste nach Massgabe jedes Falles vom Gefühle des Dichters besonders ersonnen werden.

Viel hat man über die Schuld von Romeo und Julia gestritten und, um den Dichter von Willkür frei zu sprechen, hat man jenen eine Durchbrechung des allgemeinen Sittengesetzes zur Last gelegt. Beide Liebende spielen freilich in einer den Sternen Trotz bietenden Verwegenheit mit dem Tode, bis er sie wirklich in seine eisigen Arme nimmt. Wer trotzdem möchte sagen, die beiden hätten anders handeln und mit Ergebenheit auf ihr Liebesglück verzichten müssen? Ist denn in ihrem Tun nicht auch eine sittliche Macht erkennbar, welche sie alle Erwägungen der fügsamen Geduld überspringen heisst? Ist die Liebe in ihrer himmelan reissenden Gewalt nicht eine solche sittliche Macht und ist sie es hier nicht um so mehr, wo sie anstatt des frevelhaft unnatürlichen Hasses zweier Häuser Frieden spenden will? Diese Liebenden würden, wenn sie anders handeln könnten, nicht mehr die Liebenden sein, deren Liebesfülle alles bewältigt. Dass an sich der Selbstmord, obschon er nach seinen Beweggründen verschiedensten Beurteilungen unterliegt, dem reinen Sittengesetze nicht entsprechend sei, verkennen wir garnicht; aber er ist doch, wenn hier von Schuld und Sühne die Rede sein soll, zugleich immer schon im Gedicht das Letzte und zwar in verstärktem Masse; denn er wendet sich, wie der *vollzogene* Selbstmord überhaupt, viel mehr an unser Mitgefühl, als an das Gericht, zu welchem kein menschlicher Blick ausreicht. Nicht also nach dem Verhältnisse schwerer Verschuldungen ereilt etwa die Liebenden die Todesstrafe wie ein Hochgericht, sondern den Tod erleiden sie, weil sie im Überspringen aller irdischen Rücksichten allerdings das Leben unrettbar *verwirkt* haben. Mit dem *Scheine des Todes* spielend, verfallen sie dem *wirklichen Tode*. Ihre Schuld am Untergange ist nicht zu bezweifeln, insofern sie durch eignes freies Handeln sich ihn somit selbst bereiteten, aber todeswürdigen Frevel haben sie nicht begangen; ihr Weltvergessen, Romeos Trotz und Vermessenheit sind menschliche Leidenschaften mit jenem Zoll an das Irdische, ohne welchen doch aber die irdisch-himmlische Glut ihrer Liebe garnicht vorhanden wäre. Es ist diese Tragödie im Besonderen die Verherrlichung der Liebe, wie sie das

Altertum so nicht kannte, und, wer anstatt dessen nichts als eine sich gleichstehende, genau abgewogene Schuld und Strafe darin erblickt, der ist nicht fähig, ihren Gehalt zu schätzen.

Im Selbstmorde ist unmittelbar die Verwirkung des Lebens mitenthalten und es kommt nur darauf an, dass die Antriebe zu demselben verzweiflungsvoll und furchtbar genug seien, um ihn zu erklären, wie das bei Aias, Othello, Don Cesar der Fall ist. Das Gewicht der Schuld ist bei diesen drei Helden jedenfalls verschieden und lässt sich bei Cesar sicherlich als das schwerste erkennen; aber alle drei sind überaus leidenschaftsvolle Naturen und der Selbstmord steht bei ihnen im Verhältnisse zu ihrem ganzen vorherigen Tun. Er wird zur Sühne weit mehr in dem Sinne, dass durch ihn, wäre er selbst ein neues Vergehen, die Helden von der Gewissensqual ihrer eignen früheren Vergehungen erlöst werden, als dass die Bestrafung ihrer Schuld uns Genugtuung verschaffte. In dieser Hinsicht ist er für unsere Erörterungen von sehr erheblichem Belange. Anders freilich ist die Sachlage bei Ferdinand in „Kabale und Liebe“, der nicht im Bewusstsein begangener Schuld, sondern in übermässigem Seelenschmerze wegen der vermeintlichen Untreue der Geliebten Mord und Selbstmord verübt. Ausser der Schändlichkeit andrer ist seine eigene Leichtgläubigkeit an dieser Verzweiflung und an der letzten Wendung Schuld und Luise, die diesem Manne sich ohne Rückhalt anvertraute, wird mitfortgerissen von seinem Schicksale; wer aber könnte hierin eine sittliche Züchtigung der beiden Liebenden erblicken, die im innersten Herzen rein wie ihre Liebe selbst sind und fremder Niedertracht zum Opfer fallen? Ja, der Dichter hat über die Sterbenden noch eine Art Heiligenschein gewoben, indem Luise, so wie „der Erlöser sterbend vergab“, nicht nur Ferdinand, sondern auch seinem Vater verzeiht und dann diesem mit dargebotener Hand der Sohn das Gleiche vergönnt. Wie „Romeo und Julia“, so ist dies Stück eine Verherrlichung der Liebe, die, wie dort dem ausgearteten Hasse der Familien, hier der verabscheuenswerten herzlos kalten Kabale in edelstem Lichte gegenübersteht.

8. Leiden und Busse.

Sonderbar genug nun, dass, wenn wir manche Helden Seelenqual erdulden sehen, die wol schlimmer als der Tod sind, es trotzdem dann nicht Brauch der Kritik ist, nach ihrer Schuld zu fragen; ja. G. Günther hat sogar das Dogma aufgestellt, dass nur der Tod, nicht aber Leiden eine Schuld voraussetzen lassen müssten[1]). Denke man nur

[1]) Es tut uns leid, gegen dieses Buch uns immer wieder von neuem wenden zu

an den schnöde verlassenen Philoktet, an Iphigenie, die den wiedergewonnenen Bruder opfern soll, oder an Tell, der auf das Haupt seines Kindes schiessen muss und in Bande geworfen das Letzte für die Seinigen zu befürchten hat! Was König Lear zu erdulden hat, ist es denn nicht so furchtbar, dass gerade der Tod mit Recht als Befreiung seiner Qualen anzusehen ist? Ist es doch dies, was Albanien vor seiner Leiche ausspricht.

Eine Wahrnehmung indes giebt es, welche sehr angetan scheint, die angeführte Meinung zu bekräftigen, obwol sie bei schärferer Untersuchung dieselbe keineswegs bestätigt. Ist nämlich der Tod, wie dargetan, in der Tragödie stets ein durch das eigene Handeln der Helden vorbereitetes und verschuldetes, wenn nicht geradezu gewolltes, ersehntes Verhängnis, so trifft das für Leiden zwar auch oft, aber durchaus nicht jedes Mal zu, wie z. B. Iphigenie an den ihrigen sicherlich unschuldig ist, welche nur dazu dienen, die ganze Lauterkeit und Schönheit ihrer unter Prüfungen ringenden Seele zu enthüllen. Die Ursache dieses Unterschiedes ist darin zu finden, dass Leiden, ganz als solche aufgefasst, nicht selten jenen Teil der Handlung einnehmen, den wir als vollkommen ausserhalb der Willenstätigkeit des Helden liegend, aber doch als entschieden schicksalsmässig oben in seiner Unentbehrlichkeit darlegten, wogegen der Tod, wie wir ebenfalls erörterten, in seiner wichtigen Stellung als Abschluss der ganzen Handlung seinen Anteil an derselben unmittelbar aus Geist und Sinn des Helden beansprucht, welchen ferneren Anteil an ihm auch fremde Willensmächte haben mögen. Es ist nur eine andre Frage, welchen Teil das Selbst an einem Vorgange habe und inwiefern wir diesen als Busse zu betrachten haben. Bei Beantwortung des Zweiten muss ganz entschieden ausser der eignen Veranlassung gehörig die Bedeutung des Geschickes erwogen werden.

Gleichwol giebt es einen Helden, bei dessen unendlich gequältem Dasein jeder nach einer Verschuldung fragt; das ist der berühmteste Held der antiken Tragödie, Ödipus. Dass keine sittliche Schuld vorliegt, die zu seinen scheusslichen Qualen irgendwie im Verhältnisse steht, was im Eingange vom „Ödipus in Kolonos“ der Held auch selber aussagt, sollte ohne Weiteres klar sein, wie nicht minder die Tatsache, dass nichtsdestoweniger Ödipus als der eigene Urheber seines grausamen Geschickes anzusehen ist, und dieses Zweite ist es, worauf es allein ankommt; denn an Stelle des Todesverhängnisses ist es sein im Zusammenhange mit grauen-

müssen, das, wie wir gern anerkennen, trotz vielem Angreifbarem auch Anregungen und Belehrungen bietet, denen wir in einer besonderen Kritik Gerechtigkeit nicht versagt hätten.

haften Schickungen eintretender Sturz, was den Abschluss der ersten Tragödie des Sophokles bildet. Und warum ist Ödipus selbst an seinem Lose schuld? Um das einzusehen, muss man sich genau erinnern, wer denn dieser Ödipus sei. Er ist es, der allein die Rätsel der Sphinx lösen konnte, er, der mit seinem Scharfsinn ein Volk errettete und dann mit Weisheit und allen hohen Gaben beglückte. Eben dieser und derselbe Ödipus hat von der Pythia ein Rätsel über sein eigenes Leben vernommen, das ihm eine düstere Zukunft vorherverkündigt, und durch den Mund eines trunkenen Mannes ist ihm die Enthüllung geworden, dass er nicht der Sohn seiner angeblichen Eltern sei. Nachspürend nun auch dieses Rätsel durch Entdeckung seiner wahrhaften Eltern zu lösen und damit die Sphinx, welche auf ihn lauert, gleich der andern in den Abgrund zu schleudern, dazu hat er Bedachtsamkeit und Stärke nicht. Blindlings kann er töten, obschon er gehört hat, welch ein Verhängnis an den Schlag seines Armes gebunden war; unbedacht im Rausche vermeintlichen Glückes kann er freien, obgleich er gewarnt war, welch eine Ehe seiner harrte! Das Orakel und seine Bedeutung haben wir dabei mit dem frommen Sinne der Alten als das Heilige, nicht mit moderner Klugheit als Kuriosum zu betrachten. So ist Ödipus, dieser Sterbliche von höchster Geistesvollendung, trotz welcher er schwach und blind bleibt, — seine nachherige Blendung ist wie die von Shakespeares Gloster im „Lear“ von deutlicher Sinnbildlichkeit — doppelt blind und schwach in seiner Vermessenheit gegenüber den Göttern. Edel ist er, der „beste Mann“, wie ihn der Chor nennt, gehoben von einem Kraftgefühle, das alle, Volk und Stadt, beschirmen will und kann. In solchem hilfsmächtigen und hilfsbereiten Geiste tritt er gleich im Beginne des Stückes vollbewusst den von der Pest Rettung erflehenden Greisen entgegen und ein wichtiger Zug zum Gesamtbilde würde fehlen, wenn wir diesen Eingang entbehrten. Ödipus wäre dann nicht der Gottähnliche, der in übergrossem Bewusstsein den leisesten Angriff gegen sein unantastbares Selbst dem Seher mit frevelnder Schmähung des Göttlichen vergilt! Dass er also unbewusst sündigte und unschuldig leidet, wie er versichert, ist durchaus richtig, wenn man bloss den allgemeinen ethischen Massstab anlegt; aber sein Unglück erscheint trotzdem nicht willkürlich und roh, weil er gemäss seiner ausserordentlichen Natur, wenn irgend einer, dasselbe zu vermeiden berufen schien und es doch nicht vermied.

Der Prometheus des Äschylus hat bei sonstigen Verschiedenheiten mit diesem Ödipus in seiner erbarmenden Hilfsbereitschaft für die Menschen die grösste Ähnlichkeit und auch bei ihm ist, obschon er

nachher erlöst wird, die Schuldfrage aufgeworfen worden. Ein ethisches Verschulden, welches solche Martern verdient, ist bei ihm so wenig wie bei Ödipus vorhanden, aber Schuld an seinem Leiden hat auch er, indem er wie Antigone Heiliges um des Heiligeren willen verletzt und aus Erbarmen für die Sterblichen gegen Zeus sich auflehnt [1]).

10. Unverdientes Leiden. Grosses Vergehen.

Ganz und gar irrig ist es, eine andre und echtere Tragik, als bei Sophokles, bei Äschylus zu suchen und bei diesem das Gleichgewicht von Schuld und Sühne in jener schon von uns zurückgewiesenen gänzlich unpoetischen Voraussetzung anzunehmen, wie Günther es tut. Das Elend von Xerxes, den Untergang von Eteokles und Polyneikes, von Agamemnon, Klytämnestra möge man als Beispiele schwerer Vergehungen gelten lassen; das Leid der Danaiden, Orests, der, von den Erinyen verfolgt nach dem vom Gotte gebotenen Muttermorde, das Äusserste erduldet, bis er ähnlich dem gequälten Prometheus entsühnt wird, Prometheus selbst, die Hinschlachtung Kassandras sind genug Belege gegen Günthers Behauptung.

Immer gebe man zu, dass Aristoteles den ihm ferner gerückten Äschylus, namentlich hinsichtlich seiner trilogischen Komposition, nicht genug verstanden und gewürdigt habe, dass seine in der Poetik niedergelegten Bestimmungen für die Tragödie auf Äschylus ganz dieselbe Anwendung finden, wie auf die späteren Tragiker, bleibt deshalb doch unanfechtbar. Ein Hauptgesetz aber bei Aristoteles lautet, dass die Helden der Tragödie „unverdient“ leiden sollen, und damit wird der Begriff der Busse für eine straf- und todeswürdige Verschuldung unzweideutig abgelehnt, was durch kein Hin- und Herdeuten wegzuleugnen ist. Und was soll es bedeuten, wenn daneben Aristoteles „irgend ein grosses Vergehen“ des Helden fordert zur Begründung des Schicksalswechsels aus Glück in Unglück, welchen er als Kennzeichen der rechten Tragödie nennt? [2]) Wir haben allen Anlass, den Sinn dieser Worte

[1]) Nach Günther vertritt Prometheus die Obmacht des „unumstösslichen Rechtes“ und ist dennoch, weil er gegen Zeus ungehorsam ist, der sündhafte Frevler. Wer hilft aus? Und wie durfte Günther nach seinem erwähnten Lehrsatze über die Verschiedenheit von Leiden und Tod überhaupt nach einer Schuld des Prometheus suchen?

[2]) Wenn auch der Tod in der Regel mit diesem Schicksalswechsel verknüpft ist so war er es bei den Griechen nicht immer, wofür „König Ödipus“ und „Prometheus“ Belege sind. Andrerseits werden die Werke mit glücklichem Ausgange, die unserem Schauspiele entsprechen, wie Philoktet, der gelöste Prometheus durch diese Bestimmung ausgeschlossen.

auf das Genaueste abzuwägen, um sie nicht falsch zu erklären. Es ist kein Zweifel, dass den Alten der Begriff der individuellen Willensfreiheit und Verantwortlichkeit, der Sünde und Busse in der ernsten Strenge, in welcher ihn das Christentum ausgebildet hat, nicht geläufig war. Bei ihnen war der Staat alles und der einzelne galt ihnen nur, insofern er für Volk und Staat Bedeutung hatte. Auf diesem Grunde hat sich ihre Ethik aufgebaut und die höchsten dem Allgemeinwohle dienenden Tugenden, wie die Gerechtigkeit, finden bei Aristoteles keine religiösmenschliche, sondern eine politische Begründung. Wenn nun von einem „grossen Vergehen“ bei den Griechen die Rede war, so war es selbst in privaten Fällen zunächst immer die Gesamtheit des Staates, gegen welche gesündigt wurde, sodann dachte man dabei an Ausschreitungen gegen die durch den Staat vertretene Religion. Nach diesem Maassstabe, nicht nach dem des eigenen persönlichen Gewissens ist das „grosse Vergehen“ somit, auch wo es an den Gesetzen der Familie rüttelt, als Eingriff in die allgemeine Ordnung der Dinge zu verstehen. Kurz und gut, die Auffassung war eine mehr nach aussen gewandte, praktische, der Betrachtungsweise des öffentlichen Rechtswesens näherstehende als bei uns, die wir viel peinlicher die inneren Seelenvorgänge abwägen. So ist Antigones Auflehnung ‚gegen Kreon, nur äusserlich betrachtet, gewiss das schwerste Vergehen, dessen sich ein antiker Mensch schuldig machen konnte! Im bürgerlichen Sinne wurde es verdientermaassen mit dem Tode bestraft und doch ist dieser Ausgang nach der Seelenschilderung des Sophokles in Übereinstimmung mit den Gesetzen des Aristoteles ein „unverdienter“. Beweis genug, dass selbst ein so grosses äusseres Vergehen, wie es hier vorliegt, nicht den Maassstab für die Schuld in der Tragödie abgab, dass die dramatische Kunst, deren eigentliches Richtziel noch mehr als das einer andern Kunst Offenbarung des vollkommenen Innerlichen ist, mit ahnender Fantasie und Gefühlsweite dem Leben vorauseilte. Dass es gerade eine Frau war, welche ein solches Verbrechen begieng, machte dasselbe für die Anschauung des Staates wol einerseits um Vieles schlimmer, andrerseits verzeihlicher dem Gefühle, weil die höheren sittlichen Rechte der Familie und der einzelnen im Vergleiche zu dem an den Staat gefesselten Mann vom Seelenleben des Weibes am Schönsten gewahrt werden. Kaum ein Drama spricht beredter für die fortschreitende Verinnerlichung der Poesie und der Menschheit als „Antigone“. Diesen freien und herrlichen Ausblick lasse man niemals sich durch die enge und unwahre Schablone der Schuld- und Straftheorie verkümmern! Sie passt nicht weder für den starken Lebens-

drang der alten noch für das weite Leben der neuen Kunst. Nicht als Schuldige und Übeltäter wegen eines „grossen Vergehens“, sondern, ob auch schuldig, doch als Vertreter eines höheren Rechtes und also trotz einem „grossen Vergehen“ kann die Tragödie ihre Helden wählen; doch weil der Gegensatz des höheren Rechtes zum „grossen Vergehen“ für die lebensvolle Tragik ein wesentlicher ist, wählt sie die Helden ebenso trotz dem „grossen Vergehen“ wie wegen desselben. Das Höhere, das ungeachtet des Vergehens in den Helden lebt und überragend es tilgt, gewinnt so meist eine noch weit grössere Bekräftigung. Und wie in diesen Fällen brach überall, auch wo wirkliche Freveltaten der Helden dargestellt wurden, die weitherzige menschliche Auffassungweise der Kunst durch enge äusserliche Vorurteile hindurch.

Hinzuzufügen ist, dass auch jedweder Fehltritt gegen die Götter wie z. B. die Schmähung der Orakel und des Sehers durch Ödipus unwillkürlich dem altgriechischen Publikum, schon rein äusserlich betrachtet, als ein solches „grosses Vergehen“ galt und ohne Zweifel eine ganz andre Wirkung tat, als vor unsern Lesern und Hörern.

Wenn Aristoteles für den Helden weder Laster und Bosheit noch die blosse Tugend angemessen findet, so gieng er bei diesen Bezeichnungen höchst wahrscheinlich auch von der Anschauungsweise seiner Zeit aus und man hat wol zu bedenken, welche Betonung nach der Aussenseite bei südlichen Völkern der Begriff der Ehre noch spät in der Poesie selbst gehabt hat. Obgleich es im Wesen der Poesie lag, dass sie mehr und mehr die rein äusserliche Schale abstreifte, blieben doch die gemeinüblichen Begriffe des öffentlichen Lebens in Geltung und es ist gar wol zu bemerken, dass Aristoteles jene Bestimmungen in dem Kapitel mitteilt, in dem er sich über den äusseren Verlauf der Handlung auslässt, nicht aber in dem den Charakteren gewidmeten Abschnitte, in welchem er bei der Aufzählung von vier anderen Erfordernissen auf jene nicht einmal zurückkommt. Setzt auch eine echt dramatische Handlung Charaktere voraus und war auch das griechische Drama Handlung bereits in einem hohen Sinne, so ist trotzdem ersichtlich, dass, wie wir schon sagten, die Charakteristik dort nicht Individualisierung im Geiste der neuen Dramatik sei. Das Wort „Charakter“ hat augenscheinlich selbst noch bei Aristoteles einen andern Sinn, als den bei uns geltenden; er meint damit bestimmte menschliche Eigenschaften, als deren Vertreter die Personen des Dramas sich zu erkennen geben, und, indem er von den Charakteren verlangt, dass sie sich selbst treu bleiben, zeigt er seine von der heutigen abweichende Erklärung dieser Bestimmung mit dem

Tadel der Iphigenie von Euripides, deren anfängliche Todesfurcht er mit der späteren Todesbereitschaft in Missstimmung findet. Dieser Standpunkt, den wir gewiss nicht teilen, obwol freilich die seelische Umstimmung bei Euripides nicht so gut motiviert ist wie z. B. beim Prinzen von Homburg Kleists, ist für das Verständnis der griechischen Tragödie, für die Lockerung ihrer Grundbeschaffenheit durch Euripides und für die aristotelische Kritik nicht wenig kennzeichnend, da die noch schärfer an die Etymologie des Wortes sich anschliessende Bedeutung der „Charaktere" eine geringere Wandlungsfähigkeit, starrere Gebundenheit auferlegte.

10. Verdientes Leiden. Bewunderung.

Daher kommt es auch, dass Aristoteles das „unverdiente Leiden" um jeden Preis verlangt, während wir das verdiente Leiden in unserer Tragödie sehr wol kennen, wofür wir genügende Beispiele oben angeführt haben. Je tiefer unsere Dichter dabei individualisieren und alle Fügungen und Lebensumstände in ihren Einflüssen auf einen eigentümlichen und vielfach durch sie sich bildenden und befestigenden Charakter entfalten, desto weniger ist zu befürchten, dass das Mitleid, welches Aristoteles in solchen Fällen undenkbar fand, verloren gehe. Man begreife nur den Gewinn, welchen die grosse, immer innerhalb des tragischen Gesetzes und doch frei sich bewegende Mannigfaltigkeit dem neueren Drama für reiche Erfindung gewährte. Ein Macbeth neben einer Jungfrau von Orleans! Hier die fromme Heldin, die, nachdem sie ihr reines Leben durch einen Flecken entweiht hatte, sich selbst in erhabener Selbstbefreiung emporringt zu ihrem Gotte und entsündigt dann das Irdische von sich tut, dort der verruchte Tyrann, der dennoch nicht ohne unser Mitleid bleibt, insofern es der Dichter vermocht hat, das Werden seines Frevelmutes uns begreiflich zu machen und zu vermenschlichen. Denn keiner Art von Schuld stehen wir im Drama als äusserlicher Tatsache gegenüber; entspringen sehen müssen wir sie aus dem Herzen des Schuldigen und in die geheimsten Seelenregungen desselben eingeweiht sein, sodass wir unsere Herzen mit dem seinigen schlagen fühlen. Wozu glaubt man, dass alles dies geschehe, wenn nur in der Züchtigung für einen begangenen Frevel der wahrhafte Sinn der Dichtungsart zu suchen wäre? Wenn man die Menschenseele bis zur tiefsten Tiefe ihrer Geheimnisse aufdeckt, hat man wahrlich andres zu zeigen als nur ihre Strafwürdigkeit. Mit allen Kräften will uns der Tragiker den Helden „menschlich näher bringen" und so, ob uns derselbe im Übrigen

eigentlich *sympathisch*[1]) sei oder nicht, unser Mitleid für ihn lebendig machen. Dabei stimmt er uns in den meisten Fällen *für* jenen und *nicht gegen* ihn, welches letztere doch geboten sein würde, wenn Strafe für eine Schuld den wesentlichen Gehalt der Tragödie abgäbe. Wir haben oben auseinandergesetzt, welche wichtige Rolle zugleich mit den Charakteranlagen auch den Schicksalsfügungen im Drama zufalle und unmittelbar aus seinem hohen poetischen Gefühle heraus hat Schiller die Worte geschrieben, dass der Dichter, „die grössere Hälfte der Schuld den unglückseligen Gestirnen zuwälze“ und nicht dem Irrenden selbst. In wie einzigem Grade hat er das bewiesen, indem er für seinen sicherlich nicht als sympathisch sich einführenden Wallenstein unser Mitleid gewann! Da ist es gar sehr ersichtlich, wie *Mitleid* und *Bewunderung* leicht Hand in Hand gehen, wie viel die zweite mithelfe, um das erstere hervorzurufen, so wenig sie an sich für die Wirkungen der Tragödie ausreicht. Für eine Liebe, welche alles Sympathische mehr besitzt, als erwirbt, stehen uns die Bühnengestalten zumeist teils zu hoch und zu fern, teils wiederum nicht so hoch und nahe zugleich wie die Gottheit, die wir nicht nach Herzenswahl der *Sympathie*, sondern nach innersten Geboten, die zugleich Gebote unsres Selbstbedürfnisses sind, lieben. *Bewunderung* dagegen wird durch Eigenschaften und Taten, wie ein Anspruch, unwidersprechbar *erworben*, lässt sich also im Unterschiede von Liebe oder Sympathie immer begründen.

Von da an, wo wir die Berückung des von uns bewunderten hochherzigen und tapfern Macbeth miterleben, gehört ihm unser Mitleid, das, wenn einmal gewonnen, zu tief wurzelt, um wieder verloren zu gehen. Ja, auch Richard III. gehört hierher. Er ist zwar nicht im üblich strengen Sinne, wie Macbeth, Held des nach ihm benannten Dramas; denn der eigentliche Held der sämtlichen englischen Historien Shakespeares, der diese Stücke zu einem Ganzen verbindet und welchem der letzte Anteil gehört, ist das ringende Vaterland des Dichters, dessen Geschicke freilich in sinnlicher Gegenwart durch die Kämpfe von Königen und Peers erscheinen. Da nun für das nach ihm benannte Drama Richard III. als zeitweiliger Träger der Krone und Hauptperson sinnlich die Handlung

[1]) Darum ist Julius Dübocs Forderung (a. a. O.), dass der tragische Held „sympathisch“ sei, unzutreffend. Für wie viele Helden findet dies Wort keine Anwendung! Ja, das bloss Sympathische steht dem gemeinen Leben zu nahe, als dass es nicht oft sogar dem grossen Zuschnitte, den wir vom tragischen Helden wünschen, zuwiderliefe, Auch für rauhere Charaktere unser Mitleid zu erringen, darin besteht die Kunst des Tragikers.

beherrscht, so ist er auch den tragischen Gesetzen unterzuordnen. Sagen wir doch also, dass sogar der „Teufel“ Richard nicht dem geistesarmen Durchschnittspublikum, aber vielleicht dem naivsten ebenso wie dem durchgebildetsten Verständnisse — und welcher Sinn wäre zur Erfassung grosser Dichter fortgeschritten und aufgeschlossen genug? — unumgänglich Mitleid, ebenfalls mit Hilfe der Bewunderung einflössen werde. Wenn wir ihn am Leibe verkrüppelt, aber mit ritterlichen und seltenen Eigenschaften ausgestattet, aus dem wilden Kriege, dessen grimmer Arm er gewesen, plötzlich in üppig weichen Frieden versetzt sehen, wo er hinter jedem Gecken zurücksteht, vom ersten zum letzten, ja zur Null erniedrigt, wie könnte von vornherein da Anlass zum Mitleid fehlen? Verstärkt aber wird der Anteil durch die „Zweckmässigkeit“ seines Handelns, welche, allein als solche, nach Schiller trotz ihrer Schlechtigkeit uns Freude macht, und durch den damit verursachten fort und fort ihn begleitenden Erfolg, dessen er auf jedem seiner Schritte mit dämonischer Kraft sicher ist. Schiller hat gemeint, dass man den Menschen dabei in Richard vergessen müsse, aber, wie uns bedünkt, mit Unrecht; denn das Zweckhafte im Handeln ist gerade vornehmlich eine menschliche Eigenschaft und kaum bei einer einzigen dramatischen Figur — wie viel weniger bei der Hauptperson! — dürfen wir ihr Wichtigstes, das Menschliche, vergessen. Vielmehr wird bei einer so hoch entwickelten menschlichen Geisteskraft, die zur Bewunderung zwingt, die Schlechtigkeit wie eine Krankheit erscheinen, die uns eigentlich wehe tut, so weit diesem Schmerzgefühle unser Staunen über die Grösse Raum verstattet. Ist die Bewunderung, welche Macbeth und Richard wecken, eben auch nicht von der begeisternden Macht, die durch edle und schöne Seelen in uns entflammt wird, so ist das kühlere Staunen, das sie uns abnötigen, trotzdem ein unbestreitbar echtes. Haben wir von der freien und grossen Todesüberwindung andrer Helden gesprochen, so besitzen auch Macbeth und Richard eine Art Erhabenheit über den Tod und trotzen allem noch im Untergange. „Wo nicht zum Himmel, Hand in Hand zur Hölle!“ ist Richards Schlachtruf, der zuletzt noch „mehr Wunder als ein Mensch“ verrichtet und keinen Schritt weichend mit Einsatz des Lebens „der Würfel Ungefähr bestehen“ will. Macbeth aber, der das Leben „das Märchen eines Narren“ nennt, beugt sich gleichfalls bis ans Ende nicht. Auch in dem für die Tragödie wichtigsten Betrachte haben somit diese Helden Anrecht auf Bewunderung und vollendet sich nicht mit der Verachtung von Gefahr und Tod bei ihnen, die doch alles Höhere verachten, trotzdem ein Sieg der höheren Menschennatur über das sinnlich Gemeine?

Nach allem ist es augenscheinlich, dass die Bewunderung, welche Sulzer einst als die wesentliche Wirkung der Tragödie ansah und auch Schiller merklich betonte, allerdings an den Eindrücken dieser Dichtart erheblichen Anteil beanspruche. Vorzüglich, aber doch nur unter den rechten Gesichtspunkten ist eine von Lessing in einem Briefe an Mendelssohn vom 18. Dez. 1756 aufgestellte Antithese: „Der Heldenspieler (Epiker) lässt seinen Helden unglücklich sein, um seine Vollkommenheiten ins Licht zu setzen; der Tragödienschreiber setzt seines Helden Vollkommenheiten ins Licht, um uns sein Unglück desto schmerzlicher zu machen.“ Lässt nicht der Tragiker seine Helden ebenfalls unglücklich sein, um ihre Vollkommenheiten ins Licht zu setzen? Nur sind es nicht sowol die Vollkommenheiten im Verkehr und Kampf mit der sinnlichen Welt, als hauptsächlich die echtesten und oft ganz nach innen gewandten Vollkommenheiten der Seele, um die es ihm zu tun ist. Die Bewunderung, die er mitwirken lässt, ist kein bloss sinnliches Staunen; es ist die entweder in Begeisterung mitfortgerissene oder die zwar kühlere, doch immer lebensvoll und klar überzeugte Bewunderung, die wir als Menschen der innerlichen wahrhaftigen Menschenkraft und Menschengrösse, selbst trotz irgendwelcher Schwäche oder Lasterhaftigkeit, nicht versagen können.

11. Bewusstsein und Schuld. Missverstandene Idealisierung der Straftheorie.

Der Grad des Bewusstseins aber hat zur Feststellung der Schuld, um auch diese Frage zu erledigen, geringen Wert, obwol manche darauf unrichtiger Weise Wert legen. Wie sollte das mangelhafte Verständnis der Schuld, Übereilung, Jähzorn oder etwa gar sittliche Verrohung, wie bei Macbeth, Richard, Franz, die Frevelnden frei sprechen? Bloss da, wo es sich um das Wissen und Nichtwissen von Tatsachen handelt, wie bei Ödipus, kann das zur richtigen Beurteilung des Handelns ins Gewicht fallen. Die Unterscheidung von „bestimmter“ und „unbestimmter Schuld“, welche Vischer in seiner „Ästhetik“[1]) aufgestellt, dünkt uns mithin wenig fruchtbar, wie denn Vischers eingehende Erörterungen über die Tragödie und seine Einteilungen zwar im Einzelnen nicht wenig lehrreich sind, aber doch die Mängel seiner mit unendlichem Fleisse ausgearbeiteten systematischen Schönheitslehre am meisten zu Tage legen. Seine Annahme von der menschlich — gemeinsamen „Urschuld“, die eigentlich Unschuld ist, die dann durch ihre Verwirklichung erst Schuld werden, aber auch dann Unschuld bleiben soll, sein pantheistischer

[1]) Band I § 133.

Glaube an das durch das bloss fiktive Gesamtsubjekt der menschlichen Gattung vertretene Sittliche, gegenüber welchem der einzelne, dem doch schlechterdings eben dieses Sittliche zur Hebung dienen müsste, unter der Last seiner „Urschuld" zur Null wird[1]), seine Behauptung von der Unvermeidlichkeit der Schuld des Helden, trotz welcher er den für die Poesie so hässlichen Begriff der „Strafe" „als einfachen Reflex, als blosse Kehrseite" verlangt, das alles ist mehr geistreich geklügelt, als schlicht und wahr und kann kein unbefangenes, naiv lauschendes Publikum befriedigen, das mit ganz anderen Empfindungen dem Bühnenspiele folgt. Die Versöhnung der Tragödie, welche auch er fordert, wird man in seinen Theorieen vergeblich suchen. In einer sehr wichtigen Grundbestimmung der Tragödie stimmen wir gleichwol völlig mit Vischer überein, worauf wir ausführlich im zweiten Hauptstücke eingehen werden.

Wenn man nur drei berühmte Tragödien des Altertums, den „Prometheus", die „Eumeniden" und den „Ödipus auf Kolonos" mit der Sühne, welche sie gewähren, zusammenstellt, kann man da über den echten tragischen Begriff der Sühne in Zweifel sein? Diese echte Sühne und nicht eine Strafe, zu welcher eine äusserliche Versöhnung etwa als Anhängsel mit einer alsdann nur höchst fraglichen Wirkung hinzuträte; diese Sühne, die auch der Tod unmittelbar durch alle Begleitumstände in sich selber tragen muss, so dass er sogar, wo er verdient ist, woltätig und erlösend in seiner Notwendigkeit erscheint, muss von der Tragödie gefordert werden und bei dieser Sühne muss in sehr verschiedenartiger Weise das brechende Menschenherz sich in Übereinstimmung mit seinem eigenen Leben und Handeln befinden. Und so giebt es in aller Kunst nichts, was Wert und Bedeutung des Menschendaseins so unmittelbar nahe brächte, wie diese erhabene Dichtart.

Furchtbar erhaben wird die Tragödie, wo der Schuldbegriff, der in sehr mannigfacher Abstufung vorhanden sein kann, in seiner ganzen Schwere vorliegt nach dem Schillerschen Worte, dass „der Übel grösstes die Schuld sei". Der Dichter besagt, wenn er den Satz voranschickt, „das Leben sei der Güter höchstes nicht", damit ausdrücklich, dass der Wert des Lebens leicht befunden werde durch das Schwergewicht der Schuld, und lehnt auch seinerseits die rohe Strafauffassung ab, da dieselbe jeden Halt verlöre, wenn die Busse gegenüber der Vergehung

[1]) Ähnlich verlangt Jul. Düboc geradezu von der Tragödie die „Degradation der sittlichen Rechtsexistenz des Individuums zur Null!"

zu leichten Gewichtes wäre[1]). Wie viel tiefer und schöner, aber auch wie viel wahrer wird die tragische Kunst mit diesem Reichtum der Motive, welcher auch Leid und Tod für einen grossen Zweck und in ihrem läuternden Segen kennt, als bloss immer die sittliche Übertretung mit der darauf folgenden Busse! Wenn der Held aus freiem Willen eine „grosse Schuld" gegen die Mächtigen auf sich nimmt, so ist es ebenso falsch in der mit stolzer Seele selbstgewählten Busse des Leidens und Sterbens eine Strafe zu erblicken wie eine Willkür und ein Ungefähr. Wie arg im Unklaren müssen die Begriffe hierüber noch liegen, dass es Günther hat wagen können, den Dichter des Ödipus und der Antigone als „Vater der Schicksalstragödie" anzuklagen! Wo bei Sophokles findet sich eine sinnlose Schickung spukhafter Mächte? Wo bei ihm schritte die Handlung nicht mit den Charakteren nach planvoller Entwickelung zu ihrem Ziele?

Jenes Gleichgewicht von Schuld und Strafe fordert Günther, obwol er weiss, dass es im wirklichen Leben, in dem auch der Gerechte leidet, nicht vorhanden ist, für die Tragödie und sieht darin Idealisierung des Sinnlichen und poetische Gerechtigkeit. Er zieht den völlig irrigen Schluss, dass, wenn die Tragödie die Edlen und Gerechten würde untergehen lassen, sie auch den Erfolg und Triumph der Bösen am Ende darstellen dürfte. Dieses Letzte ist selbstverständlich der Kunst niemals gestattet, wenn es auch, wie wir sahen, ihr durchaus nicht immer obliegt, die Bestrafung und den Untergang der Schlechten vorzuführen. In der Art und Weise, wie der Tod erfolgt, besitzt die Tragödie Mittel, ihn sinnbildlich zu entsühnen; welche Mittel dagegen sollte sie besitzen, den Sieg der Schlechtigkeit in seiner trübseligen Geltung abzuschwächen? Der Tod ist nur bedingungsweise eine Niederlage und ein Übel, aber Erfolg und Sieg als letzter Abschluss erscheint, ohne es freilich immer zu sein, als ein gewisses Glück. Mit dem Tode ist der ahnungsvolle Abschluss des Erdenseins gegeben, dem die Tragödie die tiefste Weihe verleihen kann; soll man aber glauben, dass hinter dem Erfolge der Bosheit noch Vergeltung und Rache nachfolgen, so kann das der Dichter auf keine Weise sinnbildlich unsrer Ahnung überlassen; er müsste den

[1]) Es ist ein Irrtum von Fr. Vischer, zu meinen, dass Schiller die Schuld für die Tragödie deshalb zurückweise, weil er durch sie die Teilnahme für den Helden verringert erachte. Schiller lehnt nur eine „unverzeihliche Schuld zweckwidrigen Handelns" ab, durch welche sich, wie er doch mit Recht meint, der Held von vornherein um den Anteil bringe. Als Beispiel führt er Lears Verhalten gegen seine Töchter an, das auch Goethe in ähnlicher Weise angegriffen hat. Ausser den angeführten Worten Schillers vgl. man zur Widerlegung Vischers ausserdem Schillers Werke XI,

weiteren Verlauf und den Umschwung selbst zeigen. Welche „Idealisierung“ ferner würde es sein, welche die eindringlichsten Wahrheiten des Lebens, den allerwärts es durchziehenden Konflikt des Sittlichen mit dem Sinnlichen, wie Günther will, zu Gunsten einer sogenannten Gerechtigkeit verschmähen wollte, die, irdisch und äusserlich gehalten, nicht tiefer, sondern viel platter sein würde als das Leben? Welcher Idealismus wäre es, der die Bedeutung des Todes in so armseliger Weise verringerte? Auch Hegels schönes treffendes Wort sei nicht übergangen: „Es ist die Ehre grosser Charaktere, schuldig zu sein“, während Günther die Niederbeugung und Niederlage dieser grossen Charaktere als Busse verlangt um einer „poetischen“ Genugtuung willen, die doch nicht einmal als irdische stichhält. Niemand ist darüber im Ungewissen, wenn nicht unsere allermodernsten „Naturalisten“, dass kein Dichter die Aufgabe habe, das Leben bloss so darzustellen, wie es äusserlich verläuft, dass das Innenleben der Gemüter, das dem Lichte des Alltages sich verschliesst, zu erhellen das Licht des Dichtergeistes berufen sei. Idealisierend muss der Dichter manche Motive anders an einander reihen und herausgestalten, als das wirkliche Leben sie kennt; aber nun und nimmer darf er dasselbe auf den Kopf stellen, ohne unser Verständnis und unsere Teilnahme einzubüssen. Wo das sinnvolle höhere Walten nicht als etwas Geistiges unsrer Ahnung vorschweben, sondern materiell mit Händen gepackt werden soll, im groben Widerspruche zur Wirklichkeit ein Schein ersonnen wird, der doch im Gegensatz zur Aufrichtigkeit des ästhetischen Scheines nur eine sinnenfällige Lüge ist, da verarmt die Poesie und der echte Idealismus ist obdachlos.

12. Grauen des Todes. Der Tod als Arzt. Einheit der antiken und modernen Tragik.

Wir sind davon ausgegangen, die Unterschiede des altgriechischen

425 ff., wo von der moralischen Zweckmässigkeit, welche auch der Schmerz über Verletzung des Sittensgesetzes hervorrufe, die Rede ist. Wie hätte auch Schiller so urteilen können, wie Vischer meint, ohne sein eignes Dichten aufzuheben? Wunderlich ist es, dass Goethe in den „Maskenzügen“ im Widerspruche zu dem ausdrücklichen Schlussworte Schillers aussprechen konnte, dass in der „Braut von Messina“ „das Schicksal ohne Schuld verdamme und es dem Guten und dem Bösen ganz gleich ergehe. „Welche Person giebt es in diesem Trauerspiele, die „böse“ heissen kann? Aber welche ist auch da, die schuldlos wäre innerhalb der Fürstenfamilie? Sind es die „feindlichen Brüder“, die widereinander wüten, ist es die Ehebrecherin Isabella ist es Beatrice, die dem fremden Manne aus dem Kloster folgte? Kein Drama Schillers hat so viele in schwerer Bedeutung Schuldige wie dieses und doch ist Goethes Wort oft genug nachgesprochen worden.

und des neuen Dramas festzustellen und haben, sie im Auge behaltend die Einheit aller tragischen Kunst desto klarer eingesehen. Jetzt am Schlusse beachten wir noch eine merkliche Verschiedenheit, in der das griechische Drama vom neuen in der Darstellung des Todes selbst abweicht, in der aber trotzdem jene Einheit wiederum nicht zu verkennen ist. In der griechischen Tragödie wird das Furchtbare und Entsetzliche des Lebensendes auch von den Sterbenden selbst weit schreckhafter ausgemalt und es sind, was überdies nicht zu vergessen, viel grauenhaftere Todesarten, die in ihr stattfinden, wie z. B. die Einmauerung, das Verbrennen im Nessushemde, der Mord im Todesnetz, den Kassandra vorausschaut, die Zerreissung des Pentheus von den Bacchantinnen. Im Vergleich zu der oben besprochenen freien Erhebung, mit der viele Helden des neuen Trauerspieles in den Tod gehen, ist daher der griechischen Tragödie eine äusserst düstere Todesauffassung eigen, wie denn Aias mit einem Fluche auf seine Feinde, Kassandra und Antigone mit lautem Selbstbeweinen enden. Jene heilige Scheu, welche auch in der bildenden Kunst die freien Griechen, die so heldenhaft für Heimat und Herd in Kampf und Tod zogen, bei der Versinnlichung des Lebensendes zeigen, hängt offenbar zusammen mit dem fragwürdig schweren Dunkel, welches für sie immer der Eintritt des Todes behielt. Von der Last dieses Eindruckes befreiten sie sich, indem sie als sanften Bruder des Schlafes und freundlichen Genius mit der still gesenkten Fackel den Tod abbildeten[1]). Nur der Vorgang des Sterbens selbst war es, den die griechische Bühne den Blicken des Zuschauers darzubieten Scheu trug und, dass nicht etwa das Grauenhafte des blossen Anblickes als etwas Unschönes sie davon abgehalten, wird uns bewiesen, wenn Leichname stets auf dem Theater zu sehen waren, wenn z. B. Agave mit dem abgeschlagenen Haupte des Pentheus auftritt —, was an Grauen den blossen Vorgang des Sterbens oft weit überbietet. Gewöhnlich fallen die Sterbenden dicht hinter der Scene, so dass noch ihre letzten Schmerzensschreie an unser Ohr schlagen, oder ihr Tod wird durch Botenreden erzählt. Übrigens wies nicht etwa das Sterben allein den Hellenen seine grauenvolle Seite; das Leben selbst, das ihnen mit ihrer gesunden Sinnenfreudigkeit und edlen Masshaltung anscheinend so wonnig blühte, haben sie auch als doppelt grausam und erbarmungslos empfunden, wie ihre Lyriker uns so oft sagen, und „niemals geboren zu sein“ dünkte ihnen das Beste. Gehören doch die Ansichten über Leben und Tod immer enge zusammen; denn wer im

[1]) S. Lessings treffliche Abhandlung „Wie die Alten den Tod gebildet“.

Tode keinen sicher ermutigenden Ausgang sieht, wird die Schwere des Lebens erst recht empfinden und beseufzen, und aller sonnige Besitz desselben wird ihm getrübt durch die unentrinnbare Nacht, die jedes Auge zudrückt. Trotzdem haben, was er auch bringe, den Tod die Hellenen, wie wir schon erwähnten, als den rettenden Arzt herbeigerufen, und es heisst bei Äschylus:

„Heilbringer Tod, verschmäh' mich nicht, zieh nicht vorbei!
Allein ja bist von unheilbaren Leiden du
Der Arzt! Es rührt kein Schmerz die tote Hülle an."

Als das „höchste der Güter" hat das Leben den Griechen am Wenigsten gegolten. Für den Haupteindruck Antigones ist festzuhalten, dass das grausame Ende, dem sie dann noch durch die eigene Hand zuvorkommt, von ihr frei gewählt worden ist. Mochte sich aber in den eleusinischen Mysterien auch eine reinere Auffassung des Todes geltend machen, gewiss ist, dass er sogar bei freiwilliger Darangabe des Lebens als die völlige Auslöschung des sinnlichen Seins in der Tragödie mit Vorliebe eine grauenhafte Veranschaulichung fand. Erst bei Euripides, bei dem so Vieles sich ändert, findet sich, was höchst lehrreich ist, zuerst auch die freudige Todesüberwindung wiederholt bei den Frauengestalten der Polyxena, Hekabe, Alkestis und Iphigenie. Ausserdem tritt aber neben das Grauen des Todes stets die antike Heroenkraft so frei und mächtig, dass wir unwillkürlich hindurchfühlen, was stärker und grösser ist, als alle Schauder des Todes[1]).

Das Wesen der Dichtungsart ist, ob die neuere Tragödie an Beweglichkeit, Weite und Wärme des Ausdrucks ihm Vieles hinzugefügt hat, in der alten, die an urwüchsiger Gewalt sicher nicht zurücksteht, schon in aller Bestimmtheit und Grossartigkeit vorgezeichnet.

[1]) Eingehender handelte ich hierüber in dem Aufsatze „Der Tod in der Tragödie" (Wissenschaftl. Beilage der Leipziger Zeitung 1888, Nr. 87).

München.

Zwei Lustspiele Ludwig Wielands.

Von

Franz Geppert.

Ludwig Friedrich August Wieland war am 28. Oktober 1777 als ältester Sohn des weimarischen Prinzenerziehers und Dichters Wieland geboren. Nach einigen an verschiedenen Orten, wie es scheint, ziemlich nutzlos verbrachten Studienjahren, wandte sich Ludwig im Winter 1800 nach der Schweiz, um in Bern mit Hülfe seines Schwagers Heinrich Gessner, den Versuch zu machen, sich hier eine Staatsstellung zu erringen und um zu gleicher Zeit diesen in seinen buchhändlerischen Geschäften zu unterstützen.

Hier in der Schweiz geriet der junge Mensch, offenbar unter dem Einfluss Zschokke's, Gessner's und bald auch Heinrich's von Kleist in die Bestrebungen litterarischer Kreise. Seinem alten, sonst so milden Vater hat er damit aber wenig Freude bereitet. In einem hierauf bezüglichen Briefe klingt wenigstens dessen Urteil scharf und bitter: „Mit satirischen Launen, mit beissend tadelndem und spottendem Witz, mit strengen Forderungen an andere bei grosser Nachsicht gegen sich selbst, mit überspannten Begriffen und Grundsätzen, mit grosser Einbildung von sich und geringer Meinung von anderen kommt Niemand durch die Welt.“ (9. August 1802).

Doch die Warnungen des besorgten Vaters fruchteten nichts. Alle Bemühungen um eine staatliche Anstellung schlugen fehl, und so wandte sich Ludwig tatsächlich, wenn auch mit sehr geringem Erfolge, bald ganz der Schriftstellerei zu. Schon 1803 erschienen von ihm im Verlage von Göschen zwei Bände „Erzählungen und Dialogen,“ 1805 folgten bei Friedrich Vieweg in Braunschweig gedruckt „Ambrosius Schlinge“ und „Die Bettlerhochzeit“ unter dem Gesamttitel „Lustspiele,“ denen sich dann noch Aufsätze, Ueberarbeitungen, Broschüren etc. anschlossen.

Ausserdem hat man ihm schon früher vermutungsweise zwei Lustspiele zugesprochen, die 1802 anonym im Verlage von Gessner erschienen waren. Niemand aber hat es der Mühe für wert erachtet, sich eingehender mit dieser Frage zu beschäftigen; da trat vor kurzem der Kieler Professor Eugen Wolff mit der überraschenden Behauptung hervor, dass der genialste Dramatiker Deutschlands, Heinrich von Kleist der Autor sei.

Aus den Briefen des alten Wieland geht nun zweifellos hervor, dass Ludwig in der Schweiz litterarisch tätig war. Sein Sohn hat ihm mitgeteilt, dass er entschlossen sei „sich der Schriftstellerei zu widmen" und dass er „Talent für die echte Komödie zu besitzen glaube" — wie wenig erfreut der Vater hierüber war, haben wir schon gesehen. Aber damit nicht genug. Der Alte hat aus Andeutungen des Sohnes schliessen zu müssen geglaubt, dass von Ludwig „schon zwei Stücke im Druck existieren," weiss auch, dass dieser selbst, „mit dem neuesten, das er dem guten Gessner aufgehängt hat, nicht wohl zufrieden ist; es ist weder komisch noch spasshaft und hat also — fährt der erzürnte Vater fort — in Deinen Augen keinen Wert sagst Du? Warum liessest Du es also drucken?"

Wollen wir demnach den jungen Wieland — denn eigentlich stehen wir ja hier seinen eigenen Angaben gegenüber — nicht direkt Lügen strafen, wozu nicht der geringste Grund vorhanden ist, so müssen wir annehmen, dass damals — am 9. August 1802 — schon zwei Lustspiele Ludwigs im Verlage Gessners erschienen oder mindestens im Druck waren.

Unter allen uns bekannten Werken Ludwigs findet sich nun aber kein einziges, das vor 1803 erschienen und keins das bei Gessner gedruckt ist. Wir sind also zu der Annahme gezwungen, das die betreffenden Dramen anonym herauskamen, was uns auch durch eine Bemerkung des eigenen Vaters bestätigt wird. Derselbe schreibt am 10. Juli 1802: „Natürlich bin auch ich begierig, mit dem ersten Product, womit Du (wiewohl incognito) im Publico aufgetreten bist, bekannt zu werden."

Nun kennt der Leipziger Mess-Katalog für das Jahr 1802 nur eine poetische Schrift aus dem Verlage Gessners — ein dünnes Bändchen, das, ohne den Namen des Autors zu nennen, schlechthin den Titel „Lustspiele" führt und eben die Lustspiele enthält, die man schon früher Ludwig Wieland zusprechen wollte, eine Ansicht, der wir nach dem bis-

her Gesagten zum mindesten höchste Wahrscheinlichkeit werden zuerkennen müssen.

Schon die oben zitierten Bemerkungen über Ludwigs Charakter und seine damaligen poetischen Arbeiten können uns einen ungefähren Einblick gewähren, welcher Art die Werke gewesen sein müssen, die 1802 aus der Feder des jungen Dichterlings flossen. Es waren offenbar satirisch gehaltene Lustspiele, die jedenfalls in den Kreisen der höheren Stände spielten, falls wir die Bemerkung des Vaters über die „in kavalierischem Tone“ gehaltenen Mitteilungen Ludwigs auch hierauf beziehen dürfen. Die Nachrichten Zschokkes bestätigen uns diese Ansicht, können uns aber auch noch einige Schritte weiter führen. Er erzählt uns, dass Ludwig Wieland und ebenso Kleist in der Schweiz völlig in litterarischen Bestrebungen aufgingen, und dass ihm Ludwig besonders „durch Humor und sarkastischen Witz gefiel, den ein Mienenspiel begleitete, welches auch Milzsüchtige zum Lachen getrieben hätte.“ Die beiden Jünglinge schwärmten für Goethe, nach diesem für Schlegel und Tieck. Schillers Grösse wollten sie nicht anerkennen, und Wieland wollte sogar den Sänger „des Oberon,“ seinen Vater, nicht mehr Dichter heissen. Das gab „unter uns“ — fährt Zschokke fort — „manchen ergötzlichen Streit.“ Sollten von diesen litterarischen Gesprächen gar keine Spuren in jene unbekannten Lustspiele übergegangen sein? „Zuweilen teilten (sie sich) auch freigebig von eigenen poetischen Schöpfungen mit, was natürlich zu neckischen Glossen und Witzspielen den ergiebigsten Stoff lieferte. Als (ihnen) Kleist eines Tages sein Trauerspiel: „Die Familie Schroffenstein“ vorlas, ward im letzten Akt das allseitige Gelächter der Zuhörerschaft, wie auch des Dichters, so stürmisch und endlos, dass bis zu seiner letzten Mordscene zu gelangen eine Unmöglichkeit wurde.“ So Heinrich Zschokke! Wunderbar könnte es uns darnach nicht erscheinen, wenn wir in Ludwigs satirischen Lustspielen derartige Glossen vielleicht gerade über Kleist anträfen, obschon wir wissen, wie sehr der junge Wieland das Genie seines Freundes verehrte.

Doch es liegt uns fern, hierauf ein grosses Gewicht zu legen. Lehrreicher müssen für uns in dieser Beziehung die späteren Arbeiten Ludwigs sein. Aus ihnen lernen wir zunächst und vor allen Dingen, dass wir nicht zu hohe Ansprüche an den jungen Dichter stellen dürfen. Herzlich unbedeutend ist alles, was uns unter seinem Namen überliefert ist. Seine Lustspiele zeigen eine jämmerliche Technik, mangelhafte

Charakteristik, mässige Erfindungsgabe. Sein Stil ist in ihnen, wie auch in den Prosawerken zwar ziemlich flüssig, entbehrt aber jeder individuellen Ausbildung, so dass eine eingehende stilistische Untersuchung verlorene Mühe wäre.

Dennoch fehlen nicht alle Kennzeichen, die eine Erkenntnis seiner Eigenart ermöglichen. Nur zweierlei mag an dieser Stelle hervorgehoben werden. Zwei Themen sind es, die in immer neuen Variationen wiederkehren: Erörterungen über die Liebe und lange Auseinandersetzungen über litterarische Fragen; ferner ist die Behandlung des Dialogs für Wieland charakteristisch: ganze Seiten wird er in schliesslich ermüdenden Wortspielen fortgeführt, denen man das krampfhafte Bemühen des Dichters anmerkt, der absolut witzig sein und komisch wirken will.

Und nun zurück zu den 1802 bei Heinrich Gessner anonym erschienenen Lustspielen, die Eugen Wolff unter dem Titel „Zwei Jugend-Lustspiele von Heinrich von Kleist" neu ediert hat. Ursprünglich kamen sie unter dem Kollektiv-Titel „Lustspiele" heraus und führen die Namen „Das Liebhabertheater" und „Koquetterie und Liebe." Den Inhalt dieser beiden Dramen dürfen wir wohl, nachdem soviel über Wolffs Behauptung hin- und hergeschrieben ist, in den interessierten Kreisen als bekannt voraussetzen, für unsere Frage sind nun ja auch nur die Einzelheiten wichtig.

Der Kreis, in dem wir ihren Verfasser zu suchen haben, ist ein eng begrenzter. Einmal sind aus jener Zeit Beziehungen Gessner's zu anderen Dichtern als zu Zschokke, Kleist und Ludwig Wieland nirgends nachweisbar, sodann aber, was wichtiger ist, weisen die z. T. von Wolff, z. T. von Wukadinović gesammelten Anspielungen unverkennbar auf einen Autor hin, der Heinrich von Kleist damals nahe gestanden haben muss, und dessen Verkehr beschränkte sich damals auf Gessner, Zschokke und Ludwig Wieland.

Gessner kommt von diesen von vornherein als Dichter nicht in Betracht. Zschokke's Talent bewegte und betätigte sich hauptsächlich auf novellistischem Gebiete, auch hat er selbst seine gesammelten Werke herausgegeben, so dass er gar nicht mehr in Frage kommen kann. Gegen Kleist sprechen, wie wir später sehen werden, alle biographischen Daten, und ganz besonders, worauf Wukadinović in feinsinniger Weise aufmerksam gemacht hat, die im „Liebhabertheater"

vorkommenden Bemerkungen, die nur als eine Persiflage auf seine dichterische Arbeit an den „Schroffensteinern“ gedeutet werden können. Auch hier also deutet alles auf Ludwig Wieland als den unbekannten Verfasser hin, wozu, wie wir gesehen haben, die oben zusammengestellten biographischen Notizen ausgezeichnet passen. Eine genauere Vergleichung seiner Werke mit unsern beiden Lustspielen wird uns darin nur bestärken.

Auch diese beiden Lustspiele — darüber sind wohl alle Kritiker einig, und selbst Wolff kann es nicht völlig leugnen — tragen die Signatur absoluter Mittelmässigkeit an sich. Sie erheben sich in keinem Punkte über die Dutzend-Ware damaliger Tageslitteratur. Ihr Stil ist flüssig, aber unbedeutend und ohne jede Originalität; die Technik schülerhaft und unbeholfen, die Charakteristik mehr wie mässig trotz aller Aehnlichkeiten, die man an einzelnen Figuren mit Kleist und ihm nahe stehenden Persönlichkeiten gefunden hat, beziehungsweise gefunden haben will.

Doch derartige Allgemeinheiten können an sich nichts beweisen. Allerdings passen diese Bemerkungen nur zu gut zu Ludwig Wieland's — Talent, in keinem Punkte aber zu Heinrich Kleist's genialem Geist — und zwischen beiden blieb uns nur die Wahl. Schlagender wird uns aber die Ueberzeugung aufgedrängt, dass Wieland der unbekannte Autor sei, wenn wir unseren Blick auf Einzelheiten richten und dabei auffallende Uebereinstimmungen mit den späteren Werken dieses Dichters entdecken.

Alles das, was wir früher vermutungsweise von den Machwerken Wieland's glaubten voraussetzen zu müssen, alles das finden wir tatsächlich in unseren Lustspielen wieder. Sie tragen beide einen ausgesprochen satirischen Charakter an sich. Besonders stark tritt dies in dem ersten, dem „Liebhabertheater“ hervor, das von litterarischen Glossen strotzt. Wir können nach den Zusammenstellungen Wolff's hier auf ein genaueres Eingehen verzichten.

Der unbekannte Autor lässt seiner Laune die Zügel schiessen gegen Iffland und Kotzebue, selbst Schiller bleibt nicht verschont und die schärfsten Pfeile endlich richten sich gegen Heinrich von Kleist's „Familie Schroffenstein.“ Dieser letzte und wichtigte Punkt ist, wie schon erwähnt, eingehend von Wukadinović untersucht worden, und seine Darstellung beweist für jeden Unbefangenen evident, dass Kleist selbst nicht der Anonymus gewesen sein kann. Derartige Bemerkungen über Kleist's Dünkel, wie sie sich hier I, 19 finden, können unmöglich von ihm herrühren, der damals und noch lange, mit „prometheischen Trotz den höchsten

Problemen nachjagte und den Kranz der Unsterblichkeit mit einem kühnen Griff erhaschen wollte."

Während also „Das Liebhabertheater" Ludwig's eines Lieblingsthema vertritt, stellt sich uns „Koquetterie und Liebe" schon durch seinen Titel als Vertreter seines zweiten Leitmotives vor. Die Liebe wird hier in ähnlicher Weise abgehandelt wie in Ludwig's „Bettlerhochzeit" oder seinem „Fest der Liebe" und an einer späteren Stelle werden wir auch auf überraschende Aehnlichkeiten einzelner diesbezüglicher Aussprüche aufmerksam machen können. Erwähnung möge hier nur finden, in wie reinlicher Art — wenn der Ausdruck erlaubt ist — die beiden Themen getrennt von einander behandelt sind; wir begegnen ihr auch später wieder und wieder bei Wieland. So sind zwei seiner Dialoge einzig und allein litterarischen Problemen gewidmet und ebenso isoliert wird über die Liebe und ihre verschiedenen Formen im „Fest der Liebe" und in einem weiteren Dialog zwischen Konstanze und Alessandro gesprochen.

Beschränken wir uns zunächst auf einen eingehenderen Vergleich zwischen Ludwig Wieland's „Bettlerhochzeit" und unserem Lustspiel „Koquetterie und Liebe," in dem Wolff so ganz besonders von Kleistischem Geiste einen Hauch verspürt haben will. Dass die Beweise Wolff's hierfür in keinem Punkte genügen, dass die Parallelen, die er zwischen Kleist's Briefen und diesem Stück gefunden, sich leicht durch den langen und intimen Umgang des Dichters mit Ludwig Wieland erklären, dass die stilistischen Proben, die er bietet, durchaus nicht frappant und schlagend sind — dies alles braucht wohl nicht näher ausgeführt zu werden. Auf der anderen Seite brauchen wir aber auch wohl nicht zu erwähnen, dass wir auch bei unserem Vergleich keine wörtlichen Uebereinstimmungen erwarten dürfen, dass das Schlagende in den Parallelen hier bei einer dichterisch so wenig ausgeprägten Natur, wie sie Wieland war, viel weniger hervortreten kann, als dies von Heinrich von Kleist der Fall sein musste, von dem Erich Schmidt mit vollem Recht sagen konnte: „Alles was er geschaffen, sagt uns sofort: ich bin Kleistisch. Niemand ist so sehr Eigentümer seiner Werke als er . . . . . Sein Stil ist ganz sein und auch dem Stumpfsinnigsten sofort kenntlich."

Das erste was sich uns bei der vergleichenden Lektüre beider Stücke mit frappierender Deutlichkeit aufdrängt, das ist die Aehnlichkeit in der Behandlung des Dialogs. Er löst sich in ein ewiges Spielen, ein Hin- und Herwerfen von einzelnen Worten auf, wie man es wohl

auch bei Kleist beobachten kann und doch, wie unendlich verschieden ist die uns hier gebotene Art von der dieses Meisters des Dialogs. Was bei ihm ein bis zu vollendeter Meisterschaft ausgebildetes Kunstmittel ist, das er in stimmungsvoller Weise an den richtigen Stellen und im richtigen Masse verwendet — wir brauchen nur an die grausige Scene zwischen Rupert und Jeronimus im 3. Akt der „Familie Schroffenstein" zu erinnern — das finden wir hier bis zur Albernheit verzerrt wieder. Bezeichnend ist dabei, das die späteren Stücke — denn man kann diesen Vergleich auch auf „Ambrosius Schlinge" ausdehnen — diese Eigentümlichkeit in noch verstärkter Weise zeigen. Man vergleiche hierzu in „Koquetterie und Liebe," den Schluss des 1. Aktes und aus der „Bettlerhochzeit" — eigentlich jede beliebige Scene, als Beispiele mögen nur I, 4 und II, 2 genannt werden.

Weniger auffällige Uebereinstimmungen zeigt die Verwertung des Monologs. In welchem Widerspruch allein die Zahl der Monologe in unseren Dramen zu der Art Heinrich's von Kleist steht, darauf hat Wukadinović schon aufmerksam gemacht, und wer die Ausführungen Minde-Pouet's über diesen Punkt kennt, der wird diesen Gegensatz zu Kleist auch noch weiter verfolgen können. Dass sich hier direkt in die Augen springende Parallelen zu Wieland dennoch nicht ergeben, liegt daran, dass sowohl bei ihm wie in unseren Lustspielen der Monolog nicht als bewusstes, wohl bedachtes Kunstmittel auftritt, sondern nur das klägliche Hilfsmittel einer mangelhaften Technik bildet, das dem Dichter über jede Schwierigkeit hinweghelfen muss, das bei jeder passenden und unpassenden Gelegenheit verwertet wird, um den Hörer (!) über die Situation, die Gedanken des Sprechenden oder den Charakter einer anderen Person aufzuklären. Derartige Mittelmässigkeiten sind aber zu häufig, als dass sie zu prägnanten Vergleichen Gelegenheit bieten könnten. Wer sich genauer überzeugen will, der vergleiche den Monolog Sophieens im 1. Aufzuge von „Koquetterie und Liebe," 8. Auftritt und ziehe als Pendant den Monolog des alten Robin im 1. Akt der „Bettlerhochzeit" heran.

Wenn man dann die umliegenden Partieen mit hinzuzieht, so kann man auch gleich lernen, wie stümperhaft auf beiden Seiten die Motivierung für das Auftreten und Abgehen der Personen ist. Die Figuren sind immer nur Marionetten in den Händen des Dichters, die er nach Belieben hin- und herschiebt. Geht ihm der Stoff zu einem Gespräche aus, so muss sich schnell eine Person verabschieden, hat er dann noch, wie in diesem Falle für Sophie einige Sätze vorrätig, so muss die nächste

Figur hübsch warten, bis der Punkt gekommen ist. Fast komisch wirkt es aber, wenn es ihm endlich gelungen ist, einige Scenen hindurch die Figuren leidlich begründet auf die Bühne zu bringen. Dann scheint er zu denken, er habe genug für die Unsterblichkeit getan und könne alle weitere Mühe sparen. So steht es z. B. mit dem Anfange des 2. Aufzuges in „Koquetterie und Liebe," wo bis zur 6. Scene so ziemlich alles geht. Wie es dann aber schliesslich möglich ist, ohne Scenenwechsel Eduard Felseck allein auf die Bühne zu bringen, das bleibt für etwas höhere Ansprüche ein ewiges Rätsel. Ganz auf der gleichen niedrigen Stufe steht auch in dieser Beziehung die Technik unsers Ludwig Wieland. Der schon erwähnte Aktschluss aus der „Bettlerhochzeit" mag uns dies veranschaulichen. Harry und Edgar haben ihrem Herzen Luft gemacht. Ihr Redestrom ist völlig versiegt, und der alte Robin muss ihnen zu Hilfe kommen. Obwohl gerade er es ist, den sie aufsuchen wollen, ist er ihnen doch lästig, was dadurch motiviert ist, dass sie noch nicht ihr Bettlerkostüm angelegt haben. Um sich schnell von ihm freizumachen, wirft Edgar ihm ein reichliches Almosen zu, und nun geht nicht etwa der alte Bettler befriedigt weiter, nein die jungen Bummler verschwinden, denn Robin soll uns ja seinen völlig überflüssigen Monolog vorbeten.

Und diese Beispiele stehen durchaus nicht vereinzelt da. Auf beiden Seiten liessen sie sich fast in's Unendliche vermehren, dabei zeigen sich auch starke Aehnlichkeiten in der Art und Weise, wie dann wieder das Abtreten von Personen resp. das Abbrechen von Gesprächen motiviert wird. Wolff hat auf die diesbezügliche Aehnlichkeit zwischen dem „Liebhabertheater" und „Koquetterie und Liebe" hingewiesen (Einleitung S. XXXVI), als Pendant vergleiche man in der „Bettlerhochzeit" II, 2.

Weniger auffällig würde es zunächst an sich sein, dass in „Koquetterie und Liebe" und in Ludwig Wieland's „Fest der Liebe" ein Maskenball als Motive zur endgültigen Entwicklung benutzt wird, denn ein derartiges Motiv wird allgemein gern verwertet. Desto auffälliger aber erscheint es, wenn wir finden, dass sich auch zu der Verkleidung von Fräulein Charlotte ein passendes Pendant findet. Charlotte tritt vorübergehend als Zigeunerin auf, die ihre Wahrsagerkünste preist; der Arzt Anselmo bietet ebenso vorübergehend als herumreisender Wunderarzt seine Liebesrezepte feil. Dies tut er durchgehends in recht schlechten Knittelversen, und ebensolche verwendet wenigstens am Schluss unsere hübsche Zigeunerin (III, 6.)

So wie in „Koquetterie und Liebe“ Sophie entführt werden soll, so soll auch Kitty in der „Bettlerhochzeit“ das gleiche Schicksal erleiden, und in beiden Fällen sollen zwei maskierte resp. vermummte Kerle hierbei behilflich sein, die ebenfalls in beiden Fällen tatsächlich nicht in Aktion treten.

Bemüht sich so Ludwig Wieland, es unserem Poeten auf technischem Gebiete gleich zu tun, so zeigen auch seine Charaktere eine geradezu geschwisterliche Verwandtschaft mit den Personen unserer Stücke. Der schnöde, stolze Eduard Felseck findet seine Gegenstücke in Harry, von dem uns Edgar („Bettlerhochzeit“ II, 5) noch unnötiger Weise sagt „er könne nicht um Liebe betteln;“ ähnlich charakterisiert Charlotte Herrn Felseck mit den Worten: „Er bittet um Liebe mit der Pistole in der Hand, und sieht immer aus, als dächte er, wenn Sie nicht wollen, Mademoiselle, so lassen Sie es bleiben.“ Seine Gegenspielerin Sophie tritt uns in der „Bettlerhochzeit“ unverkennbar wieder in Kitty entgegen. Sie ahmt geschickt Sophiens anfängtliches Sträuben nach und bietet in der Scene, in welcher sie Harry schliesslich auch ohne Wissen ihres Vaters zu folgen verspricht, ein passendes Gegenstück zu Sophiens verzweifeltem Aufschrei (II, 4) „Reisen Sie, Eduard, aber nehmen Sie ein Geständnis mit, das ich Ihnen schuldig bin — ich liebe Sie.“ Der alte Robin ist ebenso gern bereit, seine Tochter Kitty einem beliebigen Freier anzuvertrauen, wie Herr Cornelius jedem eine seiner Nichten mit Freude zusichert, und die Ratschläge, die die beiden würdigen Herren dabei den betreffenden jungen Leuten geben, klingen auch recht ähnlich (E. „Koquetterie und Liebe“ II, 3, „Bettlerhochzeit“ I, 4.)

Ebenso übereinstimmend lauten die Ermahnungen der beiden, wenn es gilt, Nichte oder Tochter zur Heirat zu veranlassen. (E. „Koquetterie und Liebe“ I, 2, „Bettlerhochzeit“ I, 5.)

Noch in die Augen springender ist das verwandtschaftliche Verhältnis, das Herrn Cornelius mit einer anderen Figur verbindet, die Ludwig Wieland uns vorführt. Cornelius ist ein ausgemachter Narr. Ihren Gipfelpunkt erreicht seine Dummheit darin, dass er sich in Liebessachen für kompetent hält und des Glaubens lebt, in seinem Hause wäre für ihn nichts verborgen. Dieselbe Albernheit hat Wieland nochmals verwertet, sie sogar zum Mittelpunkt einer ganzen Erzählung gemacht und zwar in dem Schwank „Der Unglückliche.“

Es wurde weiter oben schon in grossen Zügen darauf hingedeutet, welche Uebereinstimmung die Grundthemen unserer Dramen mit Ludwig's Lieblingsmotiven aufweisen, und es dürfte an der Zeit sein, uns auch

in dieser Beziehung mehr den Einzelheiten zuzuwenden. Diese werden zeigen, dass unsere Ausführungen nicht leere Behauptungen waren, dass sie nicht „das diametrale Gegenteil von der Wahrheit“ sind.

Für die einzelnen litterarischen Bemerkungen unseres Autors lassen sich naturgemäss weniger direkte Parallelen bei Ludwig Wieland finden. Sie sind zu aktuell zugespitzt, als dass wir Wiederholungen erwarten könnten. Dass immerhin zwei Dialoge Ludwig's anklingende Betrachtungen aufstellen, wurde schon erwähnt. Ueber Wert und Unwert des Theaters verbreitet er sich eingehend in dem Schlussgespräch des 1. Bandes, und wie im „Liebhabertheater“ der Baron von Eichthal der ausgesprochene Theaternarr ist, so begegnen wir hier seinem wenig vernünftigeren Gegenspiel in Herrn Dorval, der das Theater für den Anfang aller Laster hält, und wie dort in satirisch-ironischer Weise über die Modedramen hergezogen wird, so fallen auch hier scharfe Urteile über die Süsslichkeit und Empfindelei der beliebten Stücke, über die Unwahrheit spanischer und englischer Intriguenspiele. Noch weniger Parallelen bietet — ausser in der Aehnlichkeit des Themas selbst — der erste Dialog desselben Bandes, der sich über das Wesen des Romans ausspricht.

Ist somit hier die Ausbeute recht gering, so wird sie desto reicher, wenn wir des jungen Wieland Ansichten über die Liebe und ihr Wesen heranziehen. „Das Fest der Liebe“ behandelt dies Thema nach den verschiedensten Richtungen und sucht es uns durch einen nach dem Vorbilde Boccaccio's zusammengeflochtenen Kranz von Erzählungen gegenständlich zu machen. Für unsere Zwecke vergleiche man besonders die Bemerkungen in dem Gespräch zwischen Altomar und Leonore Bianki (S. 129—135) mit Roderigo's Auslassungen im „Liebhabertheater“ I, 11 mit und dem Dialog zwischen Charlotte und Sophie in „Koquetterie und Liebe“ II, 11 — man wird auffällige Uebereinstimmungen finden im Gedankengang, in den Worten, selbst in der Technik. Noch eigenartiger bekannt mutet einen nach der Lektüre von „Koquetterie und Liebe“ der zweite Dialog Wieland's an, den dasselbe Bändchen enthält. Alessandro und Constanze unterhalten sich — über die Liebe, und das ganze Gespräch hört sich an wie eine Ausführung, Erweiterung und Vertiefung der in unserem Lustspiele angeschlagenen Töne. Dieselben Angriffe gegen das männliche Geschlecht, wie sie Sophie erhebt, bringt Konstanze vor und Alessandro führt die ausgedehnte Verteidigung; und sowie er klagt (S. 89): „Sie wissen selbst Constanze, welches Ungefähr mir Ihre Bekanntschaft schenkte. Lange vorher war ich schon

aufmerksam auf Sie worden — aber ein Heer von zierlichen Laffen und Gecken schwärmte um Sie herum, und man ist ungern in schlechter Gesellschaft" — ebenso poltert der hitzige Williams (I, 9): „Aber bedenken Sie auch, wie es mich kränken muss, lauter mir verhasste Gesichter bey Ihnen anzutreffen."

Aehnliche, z. T. noch auffälligere Analogieen ergeben sich aus folgenden Vergleichungspunkten, die eines besonderen Kommentars nicht bedürfen.

„Koquetterie und Liebe" II 12: „— — — — jetzt wollen wir geben und empfangen, lieben und geliebt werden, besitzen und allein geniessen." — Dialog S. 81: „Etwas müssen wir besitzen, worauf wir bei allem Wechsel sicher rechnen können, sonst — — — —"

„Koquetterie und Liebe": „Wenn nun ein Unbesonnener von Schönheit verführt, dem inneren Drange nachgäbe, und der Erwählten sein Herz darbrächte; wenn er nun in stiller Hoffnung sie durch beharrliche Liebe zu gewinnen, sich seiner Leidenschaft überliesse; wenn er allem andern entsagte, und nur in Ihr lebte und sie achtete all das nicht — — — —" — Dialog S. 78: „Wenn ein einziges Gefühl sich unserer bemächtigt hat, wenn in diesem Gefühle sich alle Gedanken wie in ihrem Brennpunkte sammeln und von ihm entzündet werden; wenn wir die Welt in Einem Gegenstand umfassen, und unser ganzes Begehren sich um ihn herumschlingt, wir dann immer inniger uns an ihn anschmiegen, uns immer stärker nach ihm sehnen, alles andere aus den Augen lassen und unenthaltsam uns ganz mit ihm zu vereinigen brennen, dann lieben wir — — — —"

„Koquetterie und Liebe" I, 7: „Einem Weib ist es nicht erlaubt, dem inneren Aufruhr des Gemüts durch Worte Luft zu machen; unsere Meynungen, unsere stillen Wünsche müssen wir in unserer Brust verschliessen." — Dialog S. 70: „Es kommt vielmehr daher, dass ein Gesetz der Natur uns verbietet, unsere Schwachheit zu bekennen." S. 68: „Gestern überraschte ich sie ganz in Tränen aufgelöst, und ein andermal fragte sie mich, was wohl Liebe sey, und beteuerte, sie würde lieber sterben, als irgend einem Manne Liebe gestehen." Ferner ziehe man hierzu die Bemerkung aus der „Gefährlichen Wette" im 2. Bande der Erzählungen und Dialogen." S. 117: „Kein Mädchen wird ihrem Liebhaber so viel einräumen, dass sie ihm sagt, ich liebe Dich."

Wie eine leise Erinnerung an Sophiens Worte II, 12 klingt auch Robert's Ausspruch in der „Bettlerhochzeit (II, 4): „Gürge, Ihr liebt sie nach der Elle, ich aber ohne Maas, mir kommt der Vorzug zu."

Weniger in diesen Rahmen passt eine Uebereinstimmung, die dafür aber um so prägnanter ist:

„Koquetterie und Liebe" II, 13: „Geh nur, es ist so besser, wir sind nun geschieden. Mir träumte von einem schönern Ausgang, aber jetzt bin ich davon erwacht." — „Die Bettlerhochzeit" II, 4: „Geht nur, ich träumte schön, aber Ihr habt mich unsanft aufgeweckt. Ich bitte Euch, geht."

„Die völkerpsychologischen Maliceen Rodrigo's, die so trefflich zu Kleist passen sollen" finden wir bei L. Wieland mit einigen Veränderungen und Verkürzungen wieder. Man vergleiche nur die Bemerkungen

Carlson's in der „Gefährlichen Wette“ (S. 116/17) über die Liebe der Engländerinnen. Dabei möge auch gleich Erwähnung finden, dass auch die Ausslassungen desselben Rodrigo über seine chamäleonartige Verwandlungsfähigkeit (I, 12) wenigstens formell stark an Edgar's Auseinandersetzungen in der 1. Scene der „Bettlerhochzeit“ anklingen.

Die Bildersprache unserer Lustspiele, die Wolff seiner Hypothese getreu auf Kleist's soldatische Karriere zurückführte, ohne aber Beispiele aus seinen Schriften heranziehen zu können[1]), ist für Ludwig Wieland geradezu typisch. Immer und immer wieder greift er zu Bildern aus dem militärischen Leben, immer wieder müssen wir uns mit „Ueberfällen“ und „Spionage,“ „dem kleinen Lauffeuer und unterirdischen Mienen“, „Hinterhalten und Eylmärschen“ abfinden, und auch die Unannehmlichkeiten des Meeres mit seinen „Stürmen und Sandbänken“ bleiben uns nicht erspart. Ebensowenig fehlen Ausdrücke, die Wolff auf Kleist's Beschäftigung im Zolldeparment deuten würde („Bettlerhochzeit“ I, 4), dass sich auch dem Französischen entnommene Worte bei ihm finden, ist eigentlich selbstverständlich, und der hierauf gegründete Einwand Wolff's, unsere Stücke könnten nicht von Ludwig Wieland herrühren, weil er geflissentlich seine französischen Studien in Bern vernachlässigt habe, mit der klassischen Begründung: „weil er die Franzosen nicht leiden kann!“ — dieser Einwurf berührt fast komisch, wenn wir bedenken, in welcher Zeit Ludwig lebte und an welchem Orte, wessen Sohn er war, und dass er endlich später doch genügende Sprachkenntnisse besass, um seinen Schwank „Der Barbier von Bagdad“ nach dem Französischen zu bearbeiten, und dass dieser schon 1803 im Druck erschien.

Ist es noch notwendig, die Parallelen zu vermehren? Müssen wir noch bemerken, dass Ludwig schon als Sohn seines Vaters genügend den Ton der höheren Stände beherrschen musste, um unsere Lustspiele schreiben zu können, dass wir dazu gar nicht den Tadel des Vaters: „noch dazu im kavalierischen Tone“ anzurufen brauchen? Sollen wir noch darauf verweisen, dass auch in Ludwig's Schriften auffällige Ausdrücke vorkommen, wie „belangweiligen,“ „prellen,“ „hudeln“ etc., dass auch er Intransitive statt des Passivs verwertet (und über Andre schreyt,

[1]) Während der Drucklegung sind zwei neue Artikel von Wolff erschienen. (Beilage zur Münchner Allg. Ztg. Nr. 266, 267.) Im allgemeinen wird nichts an unseren Aufstellungen geändert. Hier hat er jetzt allerdings einige militärische Bilder zusammengestellt, dieselben sind aber so wenig prägnant, dass sie eher gegen als für seine Hypothese sprechen. (Nr. 266, S. 5).

um sich bemerken zu machen") dass sich auch bei ihm Sprachfehler zeigen, wie sie Wolff als echt Kleistisch für seinen Beweis in Anspruch nimmt (und wer wird Sie drum verdenken)? Auch die Orthographie zeigt Uebereinstimmungen, die wohl nicht den Druckern allein zur Last fallen. So finden wir auch bei Ludwig vereinzelt „kan," „schaft," betrift," und ebenso fällt die übereinstimmende Verwendung des „y" schon in den angegebenen Stellen auf.

Doch wozu all dieses? Wir sind sogar weit davon entfernt, an sich ein allzu grosses Gewicht auf alle diese gedanklichen, stilistischen und technischen Analogien zu legen. Im Zusammenhang mit dem biographischen Nachweis scheinen sie uns allerdings unzweifelhaft die Richtigkeit unserer Behauptungen darzutun: Ludwig Wieland war der Verfasser der beiden Lustspiele, die Eugen Wolff irrtümlich als „Jugendlustspiele" von Heinrich von Kleist veröffentlicht hat.

Und nun noch ein Wort über Heinrich von Kleist! Wir verzichten von vornherein darauf, seine Werke mit unseren Lustspielen zu vergleichen. Das Ergebnis würde in jedem Punkte nur ein negatives sein. Hierfür ist bezeichnend genug, dass auch Wolff keine direkte Parallele anzuführen in der Lage war. Seine Berufung auf die Aussprüche anderer Kritiker Kleist's wird er selbst nicht als Ersatz hierfür gelten lassen wollen. Solche aus dem Zusammenhang herausgerissenen Worte sind gar zu vieldeutig. Für die Uebereinstimmungen aber, die Wolff mit Kleist's Briefen aufdecken könnte, haben wir schon eine befriedigende Erklärung früher gefunden.

Von allen die innere Kritik betreffenden Bemerkungen können wir also absehen. Auf einen anderen Punkt müssen wir dagegen eingehen, da er das letzte Bollwerk der Wolff'schen Ansichten bildet. Wolff hat nämlich aus geschickt zusammengestellten biographischen Daten ein Gebäude errichtet, das für den, der nicht historisch und kritisch denken gelernt hat, den Anschein der Festigkeit erwecken kann, und er hat hierin bisher auch noch keine positive Widerlegung gefunden. Hierüber müssen also noch einige Worte gestattet werden.

Heinrich von Kleist's Entwickelungsgang ist zu bekannt, als dass wir hier näher auf ihn einzugehen brauchen. Schon während seines Aufenthaltes in Paris reiften wohl die „Schroffensteiner" ihrer Vollendung entgegen; hier auch begann die intensive Beschäftigung mit dem Schmerzenskinde seiner Muse, mit „Robert Guiskard," hier endlich er-

wuchs sein unseliger Plan, „im eigentlichen Verstande, ein Bauer“ zu werden, der sich schon lange in seiner Vorliebe für Rousseau angekündigt hatte, der den Bruch seines Verlöbnisses mit Wilhelmine von Zenge herbeiführte, und der wohl zur Reife kam, weil er wieder an seinem Dichterberufe verzweifelte. So zog er denn im Winter 1800/1801 nach der Schweiz, und hier erst im Verkehr mit den gleichgesinnten, wenn auch geistig ihm nicht entfernt gewachsenen Freunden, kam seine Dichternatur zu reiner Entfaltung.

Wir wissen, dass Kleist hier „Die Familie Schroffenstein“ vollendete, wenigstens noch mit diesem Trauerspiel beschäftigt war. Des weiteren hat unser Dichter in der Schweiz zweifellos an „Robert Guiskard“ gearbeitet, hat dort seinen „Zerbrochenen Krug“ konzipiert, seinen uns leider verloren gegangenen „Leopold von Oesterreich“ in Angriff genommen und war ausserdem — doch hierfür steht uns nur eine recht zweifelhafte Nachricht Bülow's zur Verfügung — noch mit einem, für uns bis auf den Namen verschollenen Stücke, mit „Peter dem Einsiedler“ beschäftigt. Noch einige kleinere Sachen verraten den Einfluss seines Schweizer-Aufenthaltes so deutlich, dass wenigstens ihr erster Entwurf aller Wahrscheinlichkeit nach in diese Zeit fällt. Doch das können wir hier ausser Acht lassen.

Alle diese Pläne, Arbeiten und Entwürfe drängen sich nun in der unverhältnismässig kurzen Zeit vom ca. 10. Dezember 1801 bis zum Herbst 1802 zusammen. Diese schon an sich recht kurze Zeit für ein so ausgedehntes Schaffen wird noch durch ein langwieriges Siechtum des jungen Dichters beträchtlich eingeschränkt. Seine Briefe beweisen, dass er mindestens schon seit Juli 1802 zu jeder ernsthafteren Arbeit unfähig war, und auch diese kurze Zeit wurde noch durch Reisen etc. unterbrochen.

So blieben also unserm Heinrich Kleist zur Beschäftigung resp. Ausführung all der genannten Entwürfe noch nicht sechs Monate und ausserdem soll er noch die ihm von Wolff zugesprochenen beiden Lustspiele verfasst haben?

Am 2. März 1802 schreibt Kleist aus Thun an seinen Freund Heinrich Zschokke: „Ich werde in einigen Wochen umziehen, (nach der Aarinsel), vorher aber noch Geschäfte halber auf ein paar Tage nach Bern kommen.“ Demgemäss finden wir in einem Briefe an Ulrike, der das Datum des 1. Mai trägt, die Nachricht: „Deinen letzten Brief mit Zuschriften und Einlagen von den Geliebten habe ich zu grosser Freude in Bern empfangen, wo ich eben ein Geschäft hatte bei dem Buch-

händler Gessner — — — —" Niemand wird bei dieser Zusammenstellung bezweifeln können, dass beide Mitteilungen eng zusammengehören, dass beide sich auf ein und dasselbe Geschäft beziehen, und was wir am 18. März von Kleist hören, gehört offenbar ebendahin: „Nun von der einen Seite, mein bestes Mädchen, kann ich dich jetzt beruhigen, denn wenn mein kleines Vermögen jetzt verschwunden ist, so weiss ich doch, wie ich mich ernähren kann. Erlasse mir das Vertrauen über diesen Gegenstand, du weisst warum?" Offenbar steht Kleist mit Gessner in geschäftlicher Beziehung und zwar ist immer nur von dem ein und demselben Geschäft die Rede. Aus der Notiz vom 1. Mai geht sogar mit ziemlicher Sicherheit hervor, dass dasselbe am 18. März noch keinen festen Abschluss gefunden hat.

Hiernach wollen die beiden weiteren, von Wolff angezogenen Stellen für uns gar nichts mehr besagen. Die erste: „Von allen Sorgen von Hungertode bin ich befreit, obschon, was ich erwerbe, so gerade wieder draufgeht" — entstammt demselben, schon zitierten Briefe an Ulrike vom 18. März, kann also auch nur auf dieselbe Sache gedeutet werden; die zweite, dem letzten Briefe an Wilhelmine von Zenge entnommen, ist allerdings vom 20. Mai datiert, berichtet uns dafür aber auch nichts Neues, sondern konstatiert ganz allgemein, „dass er, Kleist, sich nun mit Lust oder Unlust, gleichviel, an die Schriftstellerei hätte machen müssen." Ja, die in diesem selben Brief folgenden Worte können sogar, wenigstens wenn man sie buchstäblich nehmen will, als Beweis aufgefasst werden, dass Kleist damals, am 20. Mai, noch keinen eigenen Verdienst gehabt hat, dass also alle früheren Bemerkungen, nur um die Verwandten über sich und seinen Zustand zu beruhigen, einen in Aussicht stehenden Erwerb in absichtlich dunklen Worten als etwas schon sicher Geschehenes dargestellt haben. Es heisst dort nämlich: „Indessen geht, bis mir dieses glückt, wenn es mir überhaupt glückt, mein kleines Vermögen gänzlich darauf, und ich bin wahrscheinlicher Weise in einem Jahre ganz arm".

Nach diesen Zusammenstellungen dürfte es klar sein, dass es nur durch ein, freilich unbewusstes, Taschenspielerkunststück gelingen konnte, aus den Briefen Kleist's scheinbar zu beweisen, dass er mit Gessner in mehrfacher geschäftlicher Verbindung gestanden haben müsse. Nur eine unbesonnene kritiklose Aneinanderreihung der einzelnen Notizen konnte diesen Anschein erwecken, die sich alle für uns als Hindeutung auf eine und dieselbe Sache ergeben haben. Dazu passt

ausgezeichnet, dass wir nur von einem Geschäft zwischen Kleist und Gessner wissen, bekannt ist nur, dass dieser Kleist's „Familie Schroffenstein“ verlegt hat, die ja auch tatsächlich 1803 bei ihm erschienen ist.

So gewinnt Kleist's Brief an Pannwitz aus dem August 1802 völlige Klarheit: „Ich liege seit zwei Monaten in Bern krank und bin um 70 französische Louisdor gekommen, darunter 30, die ich mir durch eigene Arbeit verdient hatte.“ Schon immer hat man diese Summe als das Honorar für die „Schroffensteiner“ gedeutet, nur haben manche an der Höhe der Summe Anstoss genommen. Da wir jedoch von Kleist selbst wissen, dass er für das Manuskript seines „Amphitryon“ 24 Louisdor erhielt und hiermit durchaus nicht zufrieden war, so wird uns die Summe schon weniger auffallend erscheinen. Wenn wir dann noch bedenken, dass Kleist bei der Drucklegung des „Amphitryon“ fast ebenso unbekannt war als früher, dass er mit einem fremden Verleger, nicht mit einem Freunde, der seine Notlage kannte, zu tun hatte, dass das neue Stück nur eine Uebersetzung, kein Original war, so wird es uns nicht einmal allzu kühn erscheinen, wenn jemand geneigt wäre, die 30 Louisdor nur als Anzahlung aufzufassen. Aber auch ohne diese Hypothese ist die zitierte Briefstelle bei der bekannten Ungenauigkeit Kleist's in geschäftlichen Angelegenheiten nicht derartig, dass sie nach allem früher Gesagten genügen könnte, um weitere Beziehungen des Dichters zu Gessner zu erweisen.

Jedenfalls haben wir nirgends auch nur die leiseste Andeutung finden können, dass Kleist in der Schweiz ausser mit seinem „Zerbrochenen Kruge“ noch mit anderen Lustspielen beschäftigt war. Nirgends findet sich bei ihm eine Spur, die sich darauf hindeuten liesse, nirgends bei den Freunden eine Bemerkung, die nach dieser Richtung wiese. Doch bei Münch, „der wegen der beispiellos seltenen Treue seines Gedächtnisses besonders gerühmt wird,“ finden wir folgende überraschende Nachricht: „Mit vieler Laune hat Zschokke seinen späteren Freunden noch oft erzählt, wie Ludwig Wieland, der nicht das mindeste Talent zum Tragöden, sondern vielmehr ein launig-humoristisches hatte, wie sein nachmaliges Leben deutlich bewies, unaufhörlich mit der Idee umging, er sei dazu bestimmt, ein grosser Trauerspieldichter zu werden; Heinrich Kleist aber sich anstrengte, witzige und lustige Komödien zu verfassen.“ Schon der Umstand, dass das Buch, welches diese Stelle enthält, erst 1831 — also ziemlich volle 30 Jahre nach der Zeit, von der es auf Grund mündlichen Berichtes erzählen will — erschien, wird

den vorsichtigen Historiker stutzig machen — doch Münch litt „an einer beispiellosen“ Treue des Gedächtnisses. Wir dürfen also wohl etwas bedenklich den Kopf hierzu schütteln, doch unbedingt verwerfen dürfen wir die Erzählung noch nicht. Noch bedenklicher müssen wir aber werden, wenn wir die Nachrichten aus jener Zeit selbst heranziehen. Ludwig Wieland hat uns selbst bezeugt, dass er damals „Talent zur echten Komödie“ in sich fühlte und in Kleist wollte er ein „ausserordentliches Talent entdeckt haben, das sich mit aller Kraft auf die dramatische Kunst geworfen habe, und von dem in diesem Fach etwas viel grösseres zu erwarten sei, als bisher in Deutschland gesehen worden.“ Dass hiermit Wieland unseren Kleist als Lustspieldichter habe charakterisieren wollen, wird niemand behaupten, und somit bleibt für uns die Tatsache bestehen, dass Münch das Verhältnis gerade umgekehrt darstellt, als Ludwig Wieland selbst dies tut, dessen Zeugnis hier sicher mehr Glauben verdient. Doch vielleicht will man noch immer zweifeln, will noch immer an Münch's Erzählungen festhalten; leider aber widerspricht ihm auch Zschokke, von dem er sie doch selbst gehört haben will. Wir kennen schon Zschokke's Charakteristik der beiden Jünglinge und brauchen sie deshalb nicht zu wiederholen. Sie bestätigt uns vollkommen Wieland's Aussage. Doch Münch's Gewährsmann kann uns noch weiter führen. Von ihm können wir nämlich erfahren, woraus Münch's Anekdote entstanden ist und uns von ihrer Unrichtigkeit überzeugen. Zu diesem Zwecke müssen wir dem bisher übergangenen Schluss der Erzählung von Münch einen weiteren, schon früher verwerteten Bericht Zschokkes gegenüberstellen. Münch fährt folgendermassen fort: „Das Unglück wollte, dass die Gesellschaft, worin die corpora delicti mitgeteilt wurden, über die Trauerspiele Wieland's sich halb tot lachte, und über die Lustspiele Kleist's sich halb tot gähnte, was beide dann oft genug nicht wenig verdross.“ Dem gegenüber berichtet Zschokke: „Zuweilen teilten wir uns auch freigebig von eigenen, poetischen Schöpfungen mit, was natürlich zu neckischen Glossen und Witzspielen den ergiebigsten Stoff lieferte. Als nun Kleist eines Tages sein Trauerspiel „Die Familie Schroffenstein“ vorlas, ward im letzten Akt das allseitige Gelächter der Zuhörerschaft, wie auch des Dichters so stürmisch und endlos, dass bis zu seiner letzen Mordscene zu gelangen, Unmöglichkeit wurde.“ Bedarf diese Gegenüberstellung noch eines Kommentars? Uns scheint es besonders nach den früheren Auseinandersetzungen zweifellos, dass Münchs's Erzählung nicht nur falsch ist, sondern dass sie ursprünglich mit der von Zschokke gebotenen Version identisch ist.

Die Aehnlichkeiten beider Anekdoten sind zu deutlich, als dass wir noch weitere Worte hierüber zu verlieren brauchen. Wer die Verwirrungen hervorgerufen — ob Münch doch zu Zeiten an Gedächtnisschwäche litt, oder ob Zschokke selbst in späteren Jahren die klare Erinnerung untreu wurde — das kann uns hier nicht interessieren. Soviel aber ist klar: wohin wir auch blicken, und welche Zeugnisse wir auch heranziehen nirgends finden wir bei näherer Prüfung auch nur die Spur eines Beweises dafür, dass Kleist in der Schweiz noch Lustspiele, unsere Lustspiele, verfasst und der Oeffentlichkeit übergeben hat.

So fällt denn das Gebäude, das Wolff mühsam und künstlich aufgerichtet hat, in Schutt und Trümmer, und wer die angeblichen „Jugend-Lustspiele Heinrichs von Kleist“ kennt, wird dieses nicht bedauern. Innere und äussere Gründe weisen auf Ludwig Wieland als Verfasser hin, innere und äussere Gründe bestätigen, dass Kleist nicht der Autor gewesen sein kann. So ist denn die Lücke, die — nach Wolff's Behauptung — jeder empfand, der sich in die schriftstellerische Entwicklung Kleist's vertiefte — noch immer nicht ausgefüllt. Das aber sei hier zum Schluss noch bemerkt: auch wenn Wolff mit seinen Auseinandersetzungen Recht behalten hätte, diese Lücke wäre auch dann noch nicht ausgefüllt, und Karl Biedermann, auf den Wolff sich beruft, wäre der letzte gewesen, der unsere Lustspiele als vollgültigen Ersatz für diese Lücke anerkannt hätte. Allerdings empfindet Biedermann mit feinem Verständnis eine Lücke in Kleist's Entwicklung, allerdings sagt er: „nun sollte man denken, bei der langen und tiefgehenden Gährung, die Kleist durchgemacht, hätte sein dichterischer Drang — — — wenigstens zunächst einen pathologischen Charakter annehmen, d. h. eben diese inneren Seelenzustände abspiegeln müssen — — — Aber auch darin zeigt sich Kleist unberechenbar.“ Freilich, das sind Biedermann's eigene Worte, doch ein Zwischensatz fehlt und der beweist, dass Biedermann hier nie an Lustspiele unserer Art gedacht hat. Er lautet nämlich: „Wie das bei Goethe, wie das auch bei Tieck in ihrer Jugend der Fall war: man hätte von ihm etwa einen neuen „Faust,“ oder „Wilhelm Meister“ oder „William Lovell“ erwarten können.“ Mit keinem dieser Werke wird wohl aber jemand „Koquetterie und Liebe“ oder gar das „Liebhabertheater“ vergleichen wollen. So bleibt denn diese Lücke als eine weite Kluft bestehen, doch wenn hier eine Vermutung gestattet ist, war dem nicht immer so. Kleist selbst hat sie unüberbrückbar gemacht. Lange, schmerzlich lange hat er gekämpft und gerungen, um seinen

„inneren Seelenzuständen“ einen klaren Ausdruck zu geben, doch schliesslich verzweifelte er an dem Riesenwerke und riss mit eigener Hand „in prometheischem Trotz“ die Brücke ein. Nur ein einzelner Pfeiler ist stehen geblieben, gross und machtvoll und verkündet der Nachwelt, was das vollendete Werk hätte werden können, ohne doch einen vollen Blick in die Seele des Meisters zu verstatten — das Fragment des „Robert Guiskard“!

Wiesbaden.

Neue Mitteilungen.

Ueber den Ursprung der Don Juan-Sage[1].

Von

Johannes Bolte.

I. Der 'Burlador de Sevilla'.

Die Gestalt des kecken, unersättlichen Genussmenschen Don Juan Tenorio, die während der letzten drei Jahrhunderte so viele romanische und germanische Dichter zu erneuter Behandlung gelockt hat, ist die Schöpfung eines spanischen Dramatikers, der im Jahre 1630 (oder kurz zuvor) den 'Verführer von Sevilla' und sein tragisches Ende durch den steinernen Gast[2]) in grossen, packenden Zügen, wenngleich mit einer gewissen Flüchtigkeit, die sich besonders in der Wiederholung einzelner Motive offenbart, dem Theaterpublikum vor Augen stellte. Die beiden ersten Akte zeigen das ruchlose Treiben des Wüstlings Don Juan, der zweimal vornehme Damen in der Maske ihrer Liebhaber täuscht und ebenso zweimal arglose Mädchen niederen Standes, die Fischerin Tisbea und die Bäurin Aminta, mit trügerischen Liebesschwüren zu berücken

[1]) Diese Bemerkungen schliessen sich an die treffliche Untersuchung von Artur Farinelli „Don Giovanni, note critiche“ in Giornale storico della letteratura italiana 27, 1—77. 254—326. 1896) an (Vgl. Cuatro palabras sobre Don Juan y la literatur Donjuanesca del porvenir; aus 'Homenaje á Menéndez y Pelayo, estudios de erudición española', Madrid 1899) und suchen J. Zeidlers Artikel ‚Thanatepsychie‘ in dieser Zeitschrift IX, 88 (1896) zu ergänzen. Für den dritten Abschnitt konnte ich einige handschriftliche Kollektaneen Reinhold Köhlers verwerten.

[2]) El burlador de Sevilla y convidado de piedra. An Stelle der mangelhaften Ausgabe Harzenbuschs (Comedias escogidas de Fray Gabriel Tellez 1848 p. 572) wird hoffentlich bald eine von Farinelli vorbereitete kritische Edition treten. Verdeutschungen haben Dohrn (Spanische Dramen 1,1 1841) und Braunfels (Dramen aus und nach dem Spanischen 1856 1,1 = Rapp, Spanisches Theater 5,33 1870) geliefert.

weiss. Während er nun bei der neapolitanischen Prinzessin Isabella, die ihn für den Herzog Octavio hält, seinen Zweck erreicht, merkt Donna Anna rechtzeitig den Betrug und ruft ihren Vater, Don Gonzalo de Ulloa, zu Hilfe. Allein Don Juan ersticht den Greis im Zweikampfe und lenkt den Verdacht der Tat auf den Marques de la Mota, dessen Mantel er trug. Im dritten Akt naht die Vergeltung. In frevlem Uebermute ladet Don Juan die Marmorstatue des von ihm straflos erschlagenen Gonzalo zum Nachtessen ein. Als diese wirklich bei ihm eintritt und sein lustiger Diener Catalinon vor Entsetzen ohnmächtig wird, behauptet er seine Fassung und nimmt sogar die Aufforderung des steinernen Gastes zum Gegenbesuche im Grabgewölbe an. Hier empfängt ihn der Tote an einer mit Skorpionen und Nattern besetzten Tafel, während ein düstrer Busspsalm ertönt, ergreift ihn dann bei der Hand und versinkt mit ihm in die Höllenglut.

Auf diese spanische Bühnendichtung also blickt die grosse Schar von Don Juan-Dramen und Epen, über die man sich aus den Arbeiten von Engel[1]), R. M. Werner[2]), Farinelli und F. de Simone-Brouwer[3]) einen Ueberblick verschaffen kann, als ihre Stammmutter zurück. Ja, die Wirkungen jenes Schauspiels reichen bis ins Volksmärchen hinein. In Rom und Florenz erzählt man von dem Wüstling Don Giovanni, der seinem Ende nahe ein dreimaliges 'Bereue!' (Pentiti) in den Wind schlägt und in die Hölle versinkt[4]). Woher aber der Verfasser dieses Dramas, der wohl nicht, wie man bisher annahm, in dem Madrider Mönche Gabriel Tellez, genannt Tirso de Molina, zu suchen ist[5]), seinen Stoff hernahm, wissen wir nicht. Weder können wir eine historische Grundlage nachweisen, weil die dahin zielenden Angaben in der zweiten Bearbeitung

[1]) Die Don Juan-Sage auf der Bühne (1887). — Vgl. diese Zeitschrift I, 392 (1887).

[2]) Der Laufner Don Juan, ein Beitrag zur Geschichte des Volksschauspiels (1891).

[3]) Don Giovanni nella poesia e nell' arte musicale (1894) und Rassegna critica della letteratura italiana 2,56—66: 'Ancora Don Giovanni, osservazioni ed appunti' (1897).

[4]) Busk, Folk-lore of Rome 1874 p. 202. Pitrè, Novelle popolari toscane 1885 p. 137. — Uebrigens lässt sich zu den obigen Verzeichnissen noch manches nachtragen, z. B. Fadrich Viezels wohl einer italienischen Vorlage nachgebildetes ladinisches Drama von 1673 (Zs. f. roman. Phil. 4,483), die von Worp (Taal en Letteren 8,409 bis 413. 1898) besprochenen niederländischen Schauspiele von Peys, van Maater, Seegers, Ryk, Ryndorp u. a., Das steinerne Gastmahl und der ruchlose Juan del Sole von J. F. v. Kurz (Goedeke, Grundriss [2] 5,304. 306), die von A. v. Weilen (Die Theater Wiens 1, 166) angeführte Bemerkung von Sonnenfels, ein Berliner (Kgl. Bibl. Mgq. 1156, 10) und zwei auf der Weimarer Bibliothek (Volkstheater Nr. 4 und 4a) aufbewahrte hsl. Puppenspiele.

[5]) So Farinelli, den Simone-Brouwer keineswegs widerlegt hat.

des Schauspieles (Tan largo me lo fiais?)[1]) und bei spanischen Autoren einer kritischen Prüfung nicht stichhalten, noch vermögen wir die Existenz einer Sevillaner Lokalsage von dem Erscheinen des 'Burlador' darzutun; im Gegenteil, der Sevillaner Juan de la Cueva, der 1581 in seinem Drama 'El Infamador' das Leben eines ähnlichen Wüstlings behandelte, weiss nichts von einer solchen. Es hat vielmehr die Annahme alle Berechtigung, dass der Dichter des 'Burlador' sowol seine Personen willkürlich benannte als auch die Elemente der Handlung aus verschiedenen Quellen entlehnte und zusammenschweisste.

II. Die Leontiussage.

Nun giebt es eine ähnliche Sage von der Bestrafung eines ruchlosen Frevlers, die schon fünfzehn Jahre vor dem Erscheinen des 'Burlador' in dramatischer Form auftritt und gleich jenem Stücke eine bis in die zweite Hälfte des vorigen Jahrhunderts reichende Kette von Nachahmungen ins Leben gerufen hat. Diese Dichtung samt ihren Verwandten wollen wir näher betrachten, um darauf ihr Verhältnis zum spanischen Drama einer Prüfung zu unterwerfen.

Im Herbste[2]) 1615 spielten auf dem Jesuitenkolleg zu **Ingolstadt** die Schüler ein Stück, von dem uns, wie von sovielen Jesuitendramen, leider nur eine gedruckte Inhaltsangabe erhalten ist:

Summarischer Innhalt | der Action | Von Leontio ei | nem Graffen, welcher durch Machiauellum verführt, ein | erschreckliches End genom- | men. | Darauss abzunemen, wie schädlich seye der jetzigen Zeit schwebender, vn- | christlicher Politicismus. | Gehalten zu Ingolstadt im Jar | Christi M. DC. XV. | Getruckt zu Ingolstadt in der Ederi- | schen Truckerey, durch Elisabeth Anger- | mayrin, Wittib. | 6 Bl. 4° (München, Bavar. 2197, III, nr. 71).

Das deutsche Vorwort, das der magren lateinischen Aufzählung der Szenen voraufgeht, eifert zunächst gegen den Florentiner Machiavell als den Urheber aller argen Ränke und Gottlosigkeit und verweist auf litterarische Widerlegungen seines Principe[3]). Dann geht es zur Handlung über:

---

[1]) Abgedruckt von Pi y Margall, Coleccion de libros españoles raros ó curiosos 12 (1878).

[2]) Diese Jahreszeit ist zwar auf dem Programme nicht angegeben, wird aber auf andern Ingolstädter Scenaren bei Sommervogel, Bibliographie de la compagnie de Jésus 4,568 (1893) genannt.

[3]) 'Das politische und verkehrte Wesen ist zu lesen bey dem Thoma **Bozio** in dem Buch contra Machiauellum [De imperio virtutis. Romae 1593] und de Statu Italiae [De Italiae Statu. Col. Agr. 1595], wie auch in dem Buch contra Politicos P. **Ribaden[e]ira** [Princeps christianus. Antv. 1603] vnd Leonardo **Lessio** [De

'Vnder vil tausend andern Armen vnd Aberwitzigen, die er zu seiner Lebzeit also vnd auff dise Weiss von der Kirchen vnnd allem guten abgezogen, ist auch gewesen ein Graff [Leontius], an dessen Hof er aukommen, offtermalen jhme sein verdeckte Lehr eingespühen vnd erstlich nach vermög seiner Schrifften auff alle Laster gebracht: als Grausamkeit gegen seinen Burgern, Vnkeuschheit vnnd Vnlauterkeit vnnd dergleichen.' [Vorgeführt wird aber im 1. Teile nur, wie Machiavellus den Grafen durch Verleumdung verleitet, zwei unschuldige Edelleute Olibrius und Euphemius wegen Aufruhrs ungehört zu verurteilen und umzubringen. Veritas und Conscientia wandern von dannen, dafür ziehen Politia, Haeresis, Atheismus und Diabolus politicus ein.] 'Auss diser Schul dann der gute Graff also proficiert, dass er nach solcher gottlosen Lehr letstlich gar nichts mehr glaubt, weder Himmel noch Höll, weder Gott noch ewige Straffen der Verdambten, welche böse Meinung jhme Gott nicht lang hat lassen gelten, sonder da er wolte auff ein Zeit ein Gasterey halten vnd der Graff vor derselben vber den Frewdhof heimb gieng[1]), traff er auff dem Weg ein Todtenkopff an, disen redt er an Gottslästerlicher weiss mit Spottworten, fragt vnd stost jhn mit dem Fuss, wo sein Seel wer hinkommen vnnd ob nach disem Leben etwas anders zu gewarten wer; darauff heist er jhne auch zu seiner Malzeit kommen, bey der er jhme solte erzelen, was dergleichen Fragen anbelangt. Wie er nun heimkam, mit seinen Herren zu Tisch sass, aller lustig vnd guter ding war, kombt an die Thür ein grosser vngehewrer Mann, begert, man solt jhm auffthun vnnd hinein lassen. Aber wie solches dem Graffen angezeigt worden, fieng jhm an grausen, verschaffte alle Thür vnd Thor fleissig zuuersperren. Diser klopfft eins klopffen, die Diener zeigens wider an; da fiengen erst recht dem Graffen die Har gen Berg zustehn, befilcht wie vor alles fleissig zuuersperren. Aber der new geladne Gast, wie er sicht. das man jhm nit auff wolte thun, fieng er an die Händ an die Thür zulegen, vnd alssbald seind alle Schlöser vnd Rigel wie die kleine Faden von einander gerissen worden. Nach dem er jhm nun

iustitia et iure. Lov. 1605. — Disputatio de statu vitae eligendo. Antv. 1613], die wider sie geschriben.' — Vgl. auch Ed. Meyer, Machiavelli and the Elizabethan drama (1897) über Gentillets Gegenschrift v. J. 1576 und Zeidler oben 9,94 über die Bekämpfung Machiavells durch die Jesuiten.

[1]) Dies geschieht in der 6. Scene des 2. Teiles. — Sc. 7: Diabolorum eruptio. — 8: Resurgunt mortui cum Gerontio comite, avo Leontii. — 9: Duo servi aulici s. pincernae timent spectra. — 10: Convivium instituit Leontius cum suis, et adventat mortualis Gerontius avus.

also Weg vnnd freyen Bass gemacht, trat er hinauff vber die Stiegen vnd hinein für die Tafel setzt sich dem Graffen an die Seyten, fieng an dapffer zu essen. Aber den andern Gästen vnd Herren fieng an zu eng weren bey solchem vnbekanten Gast, schraufften sich einer nach dem andern darnon, wie dann auch Machiauellus nit erwardt, biss jhm diser Zechgesell etwas fürlegt. Als der ellende Graff gesehen hat, dass er vberal von seinen Freunden in der höchsten Not wäre verlassen, wolt er auch fliehen; aber es ist jhm nit also gerathen. Der vnuerschambte Gast hebt jhn, stund auff vnnd sagt: 'Nun da bin ich kommen auss Göttlichem Beuelch, dir anzuzeigen, was du begert, das nemblich nach disem ellenden Leben noch ein ewiges zugewarten. Ich bin dein Anherr [Gerontius] vnd verdambt in die Höllische Pein, zu welcher ich dich mit mir solte weck reissen.' Als er dises geredt, nam der verdambte Geist den Grafen bey der Mitten vnd schlug jhn an die Wand, dass das Hirn zum Warzeichen daran hieng, vnd führt jhn mit sich in die Höll.'

Der Unterschied im Charakter des deutschen Leontius vom spanischen Don Juan ist augenfällig. Der eine ist ein gewissenloser Lüstling, der andre ein frecher Gottesleugner. Der spanische Edelmann strebt in unersättlicher Gier nach Sinnengenuss, verführt zahllose Mädchen, um sie ohne Skrupel wieder von sich zu stossen, und vernichtet jeden, der ihn daran hindern will; bei Leontius, der unter Machiavells arglistiger Anleitung zum Atheisten und Epikuräer geworden, tritt die schrankenlose Skepsis, die grundsätzliche Verachtung aller Sittengesetze in den Vordergrund. Während jener mit der Verhöhnung der Bildsäule des von ihm erstochenen greisen Edelmanns den Gipfel seiner Freveltaten erreicht, misshandelt Leontius mutwillig den Schädel seines Ahnherren (allerdings ohne ihn zu erkennen) und leugnet darauf frech die Unsterblichkeit der Seele. Auch erfolgt die Vergeltung im deutschen Stücke rascher: der Tote ladet nicht den Spötter wiederum zum Mahle, sondern tötet ihn, nachdem er in sein Haus getreten, und reisst ihn mit sich zur Hölle.

Ueber den Verfasser des Ingolstädter Schauspiels ist nichts überliefert: wir können nur vermuten, dass er zu den Professoren der Universität gehörte [1]). Sein Stück aber hat, obwol es nicht zum Drucke

---

[1]) Nach Mederer (Annales Ingolstadiensis academiae 2,208 1782) lehrten 1613 an der Universität die Theologen Petrus Stevartius (1549 1621). Ad. Tanner (1571—1632), Jac. Gretser (1562—1625; auch als Dramatiker bekannt), Seb. Heiss († 1614), Leo Menzelius und die Philosophen Gregor Faber (1578 1653), Christoph Steborius (1581 -1639), Jac. Reihing (1577—1628); 1615 kam dazu Laurentius Forer (1580—1659),

gelangte, eine weitreichende Wirkung ausgeübt. Noch 28 Jahre später berichtet ein Zuschauer, der Jesuit Paul Zehentner, (1589—1648) in seinem 'Promontorium malae spei. impiis periculose navigantibus propositum' (Graecii 1643 p. 260—263) ausführlich von seinem Inhalte, um ein Beispiel von der entsittlichenden Macht der Machiavellischen Lehren zu liefern, und meint, die Geschichte, die auch in italienischer Sprache aufgezeichnet sei, habe sich wirklich so zugetragen: 'Referam particulare eius [Machiavelli] magisterium, quo comitem quendam formavit primum ad leges Atheorum, tam deinde ad duplicem corporis animaeque interitum. Audio italico rem idiomate conscriptam esse. Ego sane lugubrem tragoediam in theatrum olim publicum productam ipse conspexi praesente frequentissimo doctissimoque Ingolstadiensis academiae senatu; credo, nunquam id argumentum in scenam venisset, si historiae sua non esset fides.' Darauf erzählt er genauer die Schicksale des Leontius.

Zehentners Bericht ist verschiedentlich von theologischen Autoren, wie dem vlämischen Jesuitenprediger Adrian Poirters (1625—1674)[1], dem Tiroler Arzte Hippolytus Guarinoni (1571—1654)[2], dem Kölner Jesuiten Jakob Masenius (1606—1681)[3] und dem bayrischen Prediger Christoph Selhamer[4], nacherzählt worden; er hat auch dem Prager

Rektor des Kollegs war seit 1610 Joh. Mannhaut (Sammelblatt des histor. Vereins Ingolstadt 14,151). — Da aus dem hsl. Diarium der Universität, das Dürrwächter, Jahrbuch des histor. Vereins Dillingen 1897, 4 erwähnt, kein Aufschluss über den Verfasser zu erwarten ist, habe ich mich nicht um dasselbe bemüht. Erwähnt sei nur, dass unter den bei Sommervogel, Bibliographie 4, 568 aufgezählten Ingolstädter Dramen sich ähnliche Stoffe finden: 1606 Totentanz (Forsch. zur Kultur- und Littgesch. Bayerns 5, 101 1897), 1608 Julianus des Drexelius, 1617 Parisiensischer Doktor (Bidermanns?).

[1]) Het masker vande wereldt afgetrocken, den 7. Druck o. J. (zuerst 1646) S. 317—323 = 1694 S. 278—283: Geschichte des Leontius und Macchiavellus, in niederländischen Alexandrinern; nach der Aufführung in 'Engelstadt', ursprünglich 'in het Italiaens beschreven.' Zehentner wird nicht als Quelle genannt.

[2]) In dem 1652 abgefassten, aber nicht zum Drucke gelangten zweiten Teile seines 'Grewels der Verwüstung menschlichen Geschlechtes' (der erste erschien 1610); aus der Handschrift abgedruckt durch A. Pichler, Oesterreichisch-ungarische Revue n. F. 11, 149—151 (1891). Guarinoni citiert den 'wohlehrwürdigen Pater Paulus' d. i. Zehentner und bringt auch deutsche Verspartien.

[3]) Palaestra eloquentiae ligatae 3, 103f. (Coloniae 1683; zuerst 1657) nach 'Adrianus Poirters in Larva Mundi.' Abgedruckt von J. Zeidler in dieser Zeitschrift 9, 98f.

[4]) Tuba Tragica, d. i. Erschreckliche Trauer-Geschicht . . . auf alle Festtäg des Jahrs (Nürnberg 1696) S. 99—103: 'Diesen zu Lieb will ich zum Beschluss ein Grafen vorhalten, den noch in Lebs-Zeiten in allerhand Bosshcit Machiavellus unterwiesen, ihn aber zugleich in das äusserste Verderben Leibs und der Seelen gestürtzt.

Jesuiten Carolus Kolczawa (1656—1717)[1]) den Stoff zu einem schwülstigen lateinischen Epos 'Milesius a conviva osseo raptus ad inferos' geliefert und diente endlich verschiedenen Jesuitendramen als materielle Grundlage.

Nur eine Aufführung des Iglauer Jesuitenkollegs, die im September 1635, also mehrere Jahre vor dem Erscheinen von Zehentners Bericht, stattfand, scheint unmittelbar auf dem Ingolstädter Scenar zu beruhen. Soweit die spärliche Notiz in den 'Annuae litterae collegii Iglaviensis'[2]) ein Urteil über den Inhalt des Stückes verstattet, stimmte es zu jenem; der Name des Helden wird nicht genannt, der Titel lautete 'Thanatopsychus', d. h. der zum Leben erweckte Tote (eig. Tod). Die Annuae litterae erzählen: 'Clausit huius anni litterarum humaniorum cursum actio, ficto Thanatopsychi nomine, repetita; in qua scelere magis quam genere nobilis Italus calcatâ ludibrio in itinere calvaria mortuorum manes ad coenam evocavit'.

Genauer bekannt ist uns ein Rottweiler[3]) Jesuitendrama von 1658, das aber keineswegs als eine sklavische Wiederholung des Ingolstädter Originals bezeichnet werden darf. Das Argument ist betitelt:

PERGENTINVS | ITALVS, | Dass ist | Schimpfl- und Ernstli- | ches Schawspill von verübten Vber | muth eines Welschen Graffens an einem | Todten-Kopff | Von |

An gründlicher Wahrheit dieser Trauer-Geschicht muss man nicht zweifflen, sie ist vor wenig [!] Jahren zu Ingolstadt in Bayern auf offentlicher Schaubühn allen Polizey-Kuuden zu einem heilsamen Schrecken vorgestellt worden' etc. — Bei Schmeller, Bayrisches Wörterbuch ² 1, 386 wird diese Stelle ungenau citiert.

[1]) Exercitationes epicae, Pragae 1706 p. 49—66 (in Hexametern). — Nebenbei bemerke ich, dass Kolczawa hier die Stoffe zweier Schillerscher Balladen behandelt, p. 180 den Kampf mit dem Drachen (nach Ath. Kircher, Mundus subterraneus') und p. 246 den Gang nach dem Eisenhammer (nach P. Ribadeneira, Vita Isabellae reginae Lusitaniae ad 14. Julii); p. 531 die Jungfrau von Orleans (nach Polydorus Virgilius, Hist. Angl. 13).

[2]) Cod. 13749 der Wiener Hofbibliothek, Bl. 23b. — Etwas kürzer gefasst ist die Angabe in der 'Historia collegii Iglaviensis' (Wiener Cod. 13748, Bl. 21b): 'Mense Septembri litterarum humaniorum cursum clausit in theatro scelere magis quam genere nobilis Italus, qui per ludibrium calcatâ in itinere calvariâ mortuorum manes ad coenam evocavit.' — Die Abschrift beider Stellen verdanke ich der Freundlichkeit Alexanders v. Weilen. Deutsch, aber fälschlich 'Thanatopsychi' als Nominativ fassend, hatte sie schon Direktor J. Wallner, der mich freundlichst brieflich auf seine Quelle hinwies, im Iglauer Gymnasialprogramme von 1883, S. 44 wiedergegeben, woraus sie Zeidler oben 9.88 abdruckte; vgl. Nagl und Zeidler, Deutsch-österreichische Litteraturgeschichte 1898 S. 692.

[3]) Das Rottweiler Jesuitenkolleg war erst 1652 gegründet worden (Sommervogel, Bibliographie 7, 220 1896).

Der Studierenden Jugendt dess Gym- | nasij der Societet Jesu in der Löblichen Alt Catholi- | scheu, dess H. Römischen Reichs-Statt Rottweil fürgestellt. | Den 3. und 5 Septembris. | Anno 1658. | [ ] | Gedruckt zu Costantz am Bodensee, in | der Fürstl: Bischöffl: Truckerey, bey | Johann Geng. | 4 Bl. 4° (München, Bavar. 2197. IV nr. 32)

Der italienische Graf heisst hier Pergentinus, sein arger Hofmeister Eulogius, sein Diener, der eigentlich ein verkappter Teufel ist, Stygiarchus. Der letzte Akt aber stimmt im Gange der Handlung auffällig überein: 'Actus V. Sc. I. Euagrius, ein gueter Gespan Pergentini, kombt der erste vnder den eingeladenen Gästen, der anderen wolte noch keiner komen; erzührnet derohalben vber die noch abwesende Gesellen vnd nimbt jhm selbsten vor, dieselben in Persohnen zubesuchen vnd einzuhollen. In dem zurugg gehn aber von Hilario auss vngeduldt bewegt stost er einen Todten-Kopf mit füessen, vnd ladet jhn zur Mahlzeit. — Sc. II. Man sitzt zu Tisch mit freüden: Euagrius aber kan dess Todten-Kopfs nit vergessen, wirdt darumben wiewol höfflich von Pergentino gestrafft. — Sc. III. Da der Lust am besten, kombt der Todt, dessen Kopff er mit Füessen gestossen, straffet jhn dieser Müssethat, vnd auss Verhängnus Gottes erwürgt er jhn'. — Als Quelle der Geschichte wird Hieron. Cardanus de Subtilitate libro de Mirabilibus citiert; allein vergeblich habe ich das 18. Buch dieses Werkes, das den Titel 'De mirabilibus et modo repraesentandi res varias praeter fidem' trägt, in mehreren Ausgaben (Parisiis 1550, Basileae 1611 und 1664) nach einer ähnlichen Geschichte durchsucht.

Ein drittes Jesuitenstück dagegen, das 1677 zu Neuburg a. D.[1]) gespielt ward, beruft sich ausdrücklich auf Paulus Zehentner in Promont. malae spei lib. 2 § 11. Es zerfällt gleich dem Ingolstädter in drei Akte:

LEONTIVS | Comes Florentinus | Machiavelli discipulus | ab avo ovo ad infernum | olim abstractus, | Nunc verò inductionibus Scenicis | A | Studiosis Ducalis Gymnasij | Societatis Jesu Neoburgi | In theatrum productus | Traurspill | Von | Leontio einem Florentini- | schen Graffen, welcher von Machiavello | übel verführt, von seinem Anherren in die | Höllen entführet worden. | Vorgestellt | Von der Studirenden Jugend des Hoch- | Fürstlichen Gymnasij Societ. JEsu | zu Neuburg an der Donaw. | den 3. vnd 6. Septemb. 1677. | Gedruckt, zu Ingolstadt, bey Joh. Philipp Zinck. | 8 Bl. klein 8° (München, Bavar. 8° 4025, I, Nr. 100).

Undatiert ist leider ein aus 8 Scenen bestehendes Dillinger Schuldrama[2]), das im Münchner Cod. lat. 2201 vollständig erhalten und etwa

[1]) Vgl. über die dortigen Aufführungen Sommervogel 5, 1641 (1894).

[2]) Es erscheint nicht in der Liste von Dillinger Dramen bei Sommervogel 3,66 (1892), wird sich aber vielleicht aus dem hsl. 'Diarium collegii Dilingani' ermitteln lassen.

um 1700 anzusetzen ist: 'Ludus Infelix Leontii Florentini Comitis, a Poetis Dilinganis in scenam datus' 14 Bl. 4°. Den Prolog spricht Metanoea: 'Exosa semper improbis, semper probis' .... Dann erscheint Leontius, der reiche Lebemann, und äussert seine Verachtung des Gottesglaubens: 'Non tu Tonantem spectra nec superum time ... Sibi quisque numen'. Verächtlich weist er einen Einsiedler, der ihm die Eitelkeit der Welt und die Allmacht Gott vorhält, von sich und redet (Sc. 3) einen im Wege liegenden Schädel spottend an:

Quid mortualis calva sic viam occupas?
Elingue monstrum, fare, si quidquam potes,
An grande mundi frenat imperium deus,
— — — — an sola terrarum dea
Fortuna mundum turbine audaci rotat,
An praemia bonos, poena sceleratos manet ....
Audi loquentem! Verba si capis mea,
Si post peracta fata tibi sensus manet,
Conviva certus aderis ad cenam mihi.

Als er sich darauf zum Schlafe niederlegt, tritt sein Schutzengel mit Klagen und Warnungen vor ihn, die ein Chorgesang fortsetzt. Aber erwacht schüttelt Leontius die Eindrücke des Traumes ab (Quemcumque fingant, nullus est caelo deus) und lässt seine Freunde Cosmophilus, Macheta und Pamphagus zum Mahle laden. Mitten in den Jubel des Gelages (Sc. 6) schallt ein dumpfes Echo, das die Worte des Leontius wiederholt. Entrüstet lässt dieser im Hause nach dem frechen Eindringling forschen, mit hohen Worten geloben ihm die Genossen Beistand gegen jeden Feind. Als dann der Diener meldet, er habe nirgends etwas Verdächtiges entdeckt, beginnt die bacchantische Lust von neuem; Philodus stimmt ein Jubellied an:

Vive pubes, vive laeta,
Vive freta, mitte saecla,
Sperne caelum, sperne terram,
Vive, canta, lude, salta,
Carpe flores, carpe frondes
Vere pulchro cinge pulchro rore sparge tempora!

Da stürzt ein andrer Diener entsetzt herein mit der Nachricht, draussen stehe ein grässliches Totengerippe und begehre als geladener Gast Einlass. Leontius gebietet die Haustür zu verriegeln und fordert den Sänger auf, sein Lied fortzusetzen, obwohl einige Gäste in Furcht geraten. Allein ungehemmt durch die Diener tritt das Totengerippe herein und fordert Schweigen. Diese Schlussscene setze ich vollständig her, kleinere Versehen des flüchtigen Schreibers bessernd.

Scena VIII.

Umbra calva. Silete! Cantus resonet infernum Chaos.
Pamphagus. Trux umbra, tristis umbra, nigrantis plagae
Terribile monstrum!
Cosmophilus. Quatior, horresco, tremo.
Macheta. Metus rigore membra saxifico gelat
Cor imminentis terret exitii metus.
Pamphagus. Recessit animus, gelidus obtutu coit
Ad ossa sanguis, impedit fari stupor.
Leontius. Quid, anime, trepidas, quis reluctantem pavor
Retro coercet! Surge, magnanimos cape
Vigoris ignes, robur antiquum advoca,
Quo vel tremendos saepe calcasti metus!
Imbelle pectus, degener animi timor,
Umbram timesco? Potius horribili Stygem
Umbrasque et Orci spectra dominatu premam.
Sta, fare, Ditis umbra, per noctis vias,
Per furiarum Averni vulgus et sontum Chaos
Effare, quis sis! Iuro, coniuro, imprecor.
Umbra calva. Ego ille, quem tu barbaro calcas pede,
Hic sum umbra cinctus horribili.
Cosmophilus. Vide, vide, Leonti!
Macheta. Frater, ut oculis hiat,
Ut me minaci torvus aspectu necat!
Pamphagus. Horrida, eruenta, tristis illaetabilis
Feralis umbra, frater. O qualis
Stetit truculenta vultu, voce qua tonuit!
Leontius. Procul hinc, nefanda pestis, exporta pedem
Procul hinc, Averni turbo, furiarum nepos,
Monstrum Dracone peius et lucis probrum!
Nam maesta foedant ora saliarem diem.
Umbra calva. Facesse, dico, lumina obtutu leva!
Vocatus adsum.
Cosmophilus. Frater, occidimus, opem
Nisi fuga praestet.
Leontius. Pateat ignavo fuga.
Cosmophilus. Propinquat, instat, admovet contra gradus.
Ego imminenti subtraho ruinae caput.
Leontius. Non cedo, rupis instar aeterno situ
Fixus rigescam; cuncta furiarum cohors,
Gens tota lemurum, tutus inferni furor
Nusquam movebunt. Repete latebras feras,
Absiste, spectrum, pervicax monstri genus!
Detestor umbras, horreo, aversor, fugo.
I, destinatas repete furiarum domos!
Leontium epulae, te vocat sontum Chaos.

Umbra calva. Quo me remittis, vipra? Ad noctis plagas?
Ibo, ibo, sed te comite; furiarum domos
Una petemus.

Leontius. Perfer impavidus gradu!
Quid ora vertis?

Macheta. Ferre portentum nego.

Leontius. O falsa frontis, falsa verborum fides,
Sic me relictum proditis turpi fuga?
Egone lectus in iocum et praedam et necem?
Ite, avolate ad Tanaim extremum, impiis
Devota Diris capita! De vestra fuga
Ducam triumphos; pro viro solus Stygem
Hoc ense solus triste portentum ruam.
Moriere, monstrum, dextera stratum mea.

Umbra calva. Desiste, frustra es, irritum vulnus paras.
Sum mortis expers.

Leontius. Ergo si fixum manes,
Cenare mecum, hoc poculum cape et bibe!

Umbra calva. Proiecta Ditis victima, aeternis caput
Sacrum tenebris pergis an maestas ioco
Lacessere umbras? Tempus infandos nimis
Posuisse ludos, alia nunc rerum subit
Facies theatrum scena. Clamosum scelus
Dei tribunal horrido quatit sono
Dextramque poscit vindicem. Quid me aspicis!
Sepulta linquens antra Tartarei canis
Sontumque vulgus prodeo sub auras modo
Et praepotentis porto mandatum Dei.
Audite, summi templa tremefacta aetheris,
Audite, caeli vosque stellarum chori,
Quicunque puras spargitis caelo faces,
Audite, solis aurei geminae domus,
Audite voces ultimae mundi plagae!
Audi, impiate, quod Deus dici iubet:
'Ego frena solus molis immensae rego,
Per me rotatur vasta compages poli
Et ima nutu regna firmantur meo.
Sub me recurrunt arbitro rerum vices,
Me sentit Erebi vulgus, ad iussus tremunt
Nutantque opaca Ditis inferni loca,
Mihi tota caelo militat divum cohors,
Me, me scelesti et fulmen excussum polo
Tandem pavescunt mille cum cinctis rogis
Metam [?] phalanges acre florentes truci;
Tu deinde vecors, tu mihi bellum paras,
Tu me profana mente calcasti Deum

Nec contremiscens Nemesin iratam tibi
Blasphemus atrum virus in caelum vomis.
Sentina scelerum, facinorum dira artifex
Et dux ad omnis sceleris expleti modos.
Ideone largus dona tot dederam tibi,
Ideo favores in tuum effudi sinum,
Ut praeferoci mente proculcas [!] patrem,
Ut labe labes, scelere cumulares scelus!'
Immane foedum triste Tartareum nefas,
Quis sic rebelli mente contemnit Deum!
Iubet astra labi caelitum rex et pater,
Currunt, recurrunt astra pro nutu Dei.
Iubet tumentes perci[tos] fluctus premi,
Flectit, reflectit aequor ad nutum Dei.
Tu mente solus ferrea rides polum . . .
Sed fata versant debitas poenas tibi,
Et te Tonantis magna de caelo manus
Ut contumacem turbine illisum feret.
Morieris. ultor imperat Deus necem.
Me, me nefasti Agyrtis[1]) vindicem Deus
Designat, ultro moveor, impellor, trahor,
In exsecrandae pestis exitium fero[r].
Iam contremiscis, o miser? Non est satis:
Laniabo vivam dente crudeli tigrin,
Penetrale cordis [s]aeva tuditabit manus,
Scrutabor ima viscerum, vellam, eruam,
Divulsa membris membra per partes traham.
Iterum expavescis, degener? Non est satis;
Vocat scelestum noctis aeternae Chaos,
Sulfur perennis, noctis aeternae dolor . . .
Liberata causa est, lata lex, poena haud procul.
Age, perduellis, fare, quam contra fidem
Opponis istis, quo scelus velo tegis?
Quid conticescis? Mutus etiamnum siles?
Ubi priscus ille mentis inflatae tumor,
Ubi Martis aestus? Totus in metus abiit
Herois ardor? Scelera mihi patent tua.
Sed abominandi conscia facinoris negat
Mens eloquenti perviam linguae viam:
Qui conticescit, criminum arguitur reus.
Ergo supremum fabulae ultricis modo
Pergamus actum . . .
. . . . . Emorere, funestum caput,
Tonantis osor, generis humani lues;
Emorere. crimen saeculi, lucis pavor,

[1]) Vgl. Ovid, Metamorph. 5, 148: 'caeso genitore infamis Agyrtes.'

Et nuero tellus, peste removetur polus!
In frusta sparsus regna flammarum subi!
Haec te sub umbram mittet Acherontis manus.
Sta deprehensus! Cassa perfugia legis;
Iam iam teneris praeda nexilibus plagis,
Mactanda nostras hostia in casses venis.
Ia[?]a iam protervus patere, quam meritus. necem!

Leontius. O fida, semper fida sociorum cohors,
Eripite socium! Pereo truculenta manu.

Umbra calva. Fugit tuorum fida sociorum cohors.
Maledicte, ad ignem perge, maledicte, ad Stygem!

Leontius. Erravi iniquus, fateor et meme pudet
Pigetque vitae scelere numeroso gravis.
Ego ille sum incestificus exsecrabilis,
Qui taminavi templa sidereae plagae.
Heu, luculentus [?] fateor et terrae et polo.
Sed parce sonti! Fateor admissum scelus
Scelerisque veniam pronus admissi rogo.

Umbra calva. An quod enactus nra diffundat liquor
[P]lanctuque pectus resonet, exnetis decet [?]
Credis dolorem sceleris? Et saxis natat
Aliquando summis unda nec molit tamen.
Maledicte, ad ignem perge, maledicte, ad Stygem!

Leontius. Ah parco misero, strix Avernalis!

Umbra calva. Tace!

Leontius. Per numen nro semper afflictis levo —

Umbra calva. Quem tu profana mente calcasti, Deum.

Leontius. Per sacra —

Umbra calva. Quae profana fecisti impie.

Leontius. Per Christiani nomen —

Umbra calva. Hoc non est tuum.

Leontius. Per chrisma sanctum —

Umbra calva. Polluisti degener.

Leontius. Per sanguinem Christi rogo —

Umbra calva. Christi, o miser,
Christi cruorem, quem profudisti nocens.

Leontius. Et per beatos angelos —

Umbra calva. Hostes tuos.

Leontius. Miserere tandem!

Umbra calva. Miserear? Deus vetat.

Leontius. Lamenta, gemitus atque lacrimantes genae
Pnscunt favorem.

Umbra calva. Scelera truculentae tigris
Renuunt favorem. Spurca progenies, peri!

Leontius. Ah parco!

Umbra calva. Serus in preces venis.

Leontius. O siste dextram!
Umbra calva. Poenas sceleris aeternas lue!
Leontius. Extrema posco dona. Da hunc vitae diem!
Umbra calva. Tibi nec istum fata concedunt diem.
Leontius. O grande Christi numen, o potens Deus,
Fer invocatus rebus extremis opem!
Umbra calva. Precare, plora, rumpe singultu latus,
Superos fatiga, frange caelitum fores,
Aures Tonantis tunde, per divos sacri,
Per quidquid unquam est nominis, supplex roga:
Nil impetrabis, summa te vocat dies.
Maledicte ad ignem perge, maledicte, ad Stygem!
Leontius. Heu heu heu heu heu heu!
Finis.

Vollständig erhalten ist auch des bereits oben erwähnten Prager Jesuiten Carolus Kolczawa dreiaktiges Schauspiel 'Atheismi poena seu vulgo Leontius' (Exercitationes dramaticae 4, Nr. 5. Pragae 1713), das Zeidler im IX. Bande der Zeitschrift S. 102—121 ausführlich besprochen hat. Der Gewährsmann des böhmischen Dichters ist Zehentner, aus dem er auch die Namen Leontius und Machiavellus entlehnt, während er in seinem oben angeführten 1706 erschienenen Epos, in dem er sich gleichfalls auf Zehentner beruft, seinen Helden Milesius taufte.

Ueber ein 1762 im schwäbischen Prämonstratenserstift Roth gespieltes Stück 'De Deo existente s. Leontius nisus expungere veram Deitatem, ab avo suo defuncto expunctus' vgl. Zeidler oben 9, 121—132.

Neuntens und letztens kommt ein hsl. erhaltenes deutsches Schauspiel des Dachauer Schulmeisters Franz von Paula Kiennast (1728—1783) in Betracht: ‚Die verfüehrte Jugendt, so auss einer wahrhafften Histori gezogen und vorgestölt Dachau 1760' [1]). Die Handlung, die i. J. 435 zu Neapel spielt, stimmt mit dem Ingolstädter Scenar überein, auch die Namen Leontius und Machiavellus; dem Verführer Machiavell steht ein christlicher Hofmeister Landulphus gegenüber, den der junge Graf von sich stösst.

Wenn wir nun von diesem letzten Gliede einer langen Reihe den Blick auf den Ursprung der Leontiusfabel zurückwenden, so hat uns leider der Ingolstädter Dramatiker von 1615 über seine Quelle völlig im Dunkel gelassen. Es ist glaublich, dass er die Gestalt des Verführers des italienischen Grafen erst selber erfand und aus polemischem

[1]) Vgl. A. Hartmann, Volksschauspiele in Bayern und Oesterreich gesammelt 1880 S. 439; auch Kiennast, Altbairische Possenspiele hsg. von O. Brenner 1893.

Eifer mit dem florentinischen Politiker Machiavell identificierte: es ist sogar möglich, dass seine Vorlage gar nicht in Italien spielte. Denn das Citat aus Cardanus, das wir im Münchner Drama von 1658 fanden, hat sich als falsch erwiesen; und ebenso irrig ist die Behauptung der Miss Busk [1]), dass schon der Florentiner Predigermönch Jacopo Passavanti († 1357) in seinem Sperchio della vera penitenza eine ähnliche Legende berichte. Trotzdem spricht ein Umstand für den italienischen Ursprung der Leontiussage.

Es giebt ein gereimtes italienisches Volksbuch: ,Storia esemplare, la quale tratta d' un uomo per nome **Leonzio** che stava sempre in allegria', von dem ich zwei Drucke aus dem Anfange des 19. Jahrhunderts gesehen habe [2]). Der Held desselben ist ein hoffärtiger englischer Edelmann, welcher nicht an ein Leben nach dem Tode glaubt und die Priester, Mönche und Bettler, die seiner Tür nahen, fortprügeln lässt, indem er sie gefrässige Ratten schilt. Eines Tages ladet er auf dem Friedhofe einen Schädel spottend zum Mahle ein; wirklich erscheint der Tote, der sein eigener Oheim war, in seinem Palaste und schleppt ihn fort zur Hölle. All sein Hausrat aber wird von Ratten verzehrt. Die Erzählung schliesst mit der Lehre:

Fratelli, amate i poveri con desio,
Fate la carità, temete Iddio!

Ähnliche Balladen sind mehrfach aus dem Munde des Volkes in Sicilien [3]), Ferrara [4]) und Rovigno [5]) zu Papier gebracht worden; hier

[1]) The folk-lore of Rome 1874 p. 202 f. — Vermutlich bezieht sich ihr aus T. Dandolo, Monachismo e leggende p. 314 entlehntes Citat auf Passavanti dist. 3, cap. 2 (p. 43 ed. Polidori 1856), wo der in der Wüste liegende Schädel eines heidnischen Priesters vom heiligen Macarius beschworen wird, von den Höllenstrafen zu berichten. Die Quelle dafür sind die Vitae patrum 3, 172 und 6, 3, 16 (Migne, Patrologia latina 73, 797 und 1013).

[2]) Bologna, Tip. Colomba o. J. 10 S. 16° (Weimar). 22 Stanzen; Anfang: 'Attento popol mio che imparerai.' — Der andre, ebenfalls in Weimar befindliche Druck enthält 24 Strophen und ist betitelt: 'Istoria di Leonzio, esortazione al popolo cristiano non disprezzar i morti dall' esempio che qui si racconta, opera nuova composta da un divoto delle anime del purgatorio. Milano, nella stamperia Tamburini o. J. 8 S. 16°. — Salomone-Marino p. 134 führt noch an: Leonzio ovvero la terribile vendetta di un morto. Firenze, tip. A. Salani 1878.

[3]) S. Salomone-Marino, Leggende popolari siciliane 1880 p. 126: 'Liónziu' (22 Stanzen). Anfang: 'Stativi attenti, populu, a'mparari.'

[4]) G. Ferraro, Rivista di filologia romanza 2, 204 (1875): 'La testa di morto.' Anfang: 'Per d' un simiteri un perfid passava' (Leonzio).

[5]) A. Ive, Canti popolari istriani 1877 p. 371: 'Lionzo,' 14 Stanzen. Anfang 'Artenti, puopolo meio, ch' inpararai.' (Spielt in England).

ist der Name des Helden Leonzio geblieben, während er in einer sonst gleichen Prosaerzählung aus Venedig[1]) weggefallen ist; nirgends aber erscheint ein arger Hofmeister oder Freund, der ihn verführt.

III. Die Sage von dem zu Gaste geladenen Totenschädel.

Wir stehn nun vor zwei Möglichkeiten: entweder sind das italienische Gedicht, dessen Alter wir vorläufig nicht bestimmen können, und das Ingolstädter Jesuitendrama aus einer vor 1615 gedruckten italienischen (oder lateinischen) Erzählung von Leontius geflossen, oder die Leontiussage ist nach 1615 von Deutschland aus nach Italien gedrungen und hat dort das Volksbuch hervorgerufen. Ich bekenne, dass mir vorläufig der erste Fall der wahrscheinlichere dünkt, und gebe die Hoffnung nicht auf, dass jene ältere Quelle noch gefunden wird. Dafür spricht, dass die Erzählung von dem zu Gaste geladenen Totenschädel bei verschiedenen Völkern verbreitet ist und wohl auch schon vor dreihundert Jahren verbreitet war. Mustern wir rasch die einzelnen Zeugnisse!

Eine bretonische Ballade[2]), über deren Herkunft der Herausgeber leider nichts angieht, die aber vermutlich von ihm einer älteren Handschrift entlehnt ist, verlegt die Begebenheit nach Rosporden auf den 27. Februar 1486. Dort läuft ein Bursch zur Fastnacht umher, nachdem er einen Schädel mit brennenden Lichtern in den Augenhöhlen sich auf den Kopf gesetzt und gotteslästerliche Worte gerufen. Dann wirft er den Schädel wieder auf den Kirchhof und ladet ihn zum Abendessen. Der Tote pocht und fordert den Jüngling auf, mit in sein Grab zu kommen. Entsetzt schreit dieser auf und stürzt tot nieder. — Fast ebenso erzählen zwei bretonische Volkssagen, die keine bestimmte Örtlichkeit namhaft machen[3]), und eine 1877 in der Gegend von Metz

[1]) D. G. Bernoni, Leggende fantastiche popolari veneziane 1873 p. 19: 'De un signor che gà dà 'na peada a un cragno de morto.'

[2]) Villemarqué, Barzas-Breiz 1, 251 (1839): 'Le carnaval de Rosporden' (angeblich von dem Kapuziner Morin zu Kemper nach einer Predigt wieder die ausgelassene Faschingsfeier gesungen; Morin starb jedoch schon 1480). Deutsch bei Keller und Seckendorf, Volkslieder aus der Bretagne 1841 S. 86. — Ein ähnliches Lied hat, Sébillot zufolge, Souvestre in der ersten Ausgabe seines Buches 'Les derniers Bretons' 2, 15 (1837) mitgeteilt, während es in den späteren Drucken fortgelassen ist.

[3]) C^e D' A . . . [d. i. Ch. P. Aclocque dit C^e d' Amezeuil], Légendes bretonnes, souvenir du Morbihan 1863 p. 268–279: 'Jaouen le sonneur' und Sébillot, Traditions populaires de la Haute-Bretagne 1882 1, 263: 'L' invitation imprudente.' — Bei d' Amezeuil setzt ein trunken von einer Hochzeit über den Friedhof heimkehrender Dudelsackpfeifer einem Schädel seinen Hut auf und ladet ihn, nachdem er allen Toten

aufgezeichnete französische Ballade[1]), nach welcher der Vorfall sich zu unbestimmter Zeit in Reims ereignete. Der Jüngling schreckt auf gleiche Art als Gespenst gekleidet zur Fastnacht die Leute. Als er daheim zu Nacht isst, pocht der Tote, dessen Schädel er benutzt hat, an die Tür und nötigt ihn, sein Mahl und sein Bett mit ihm zu teilen, während die Magd und die Mutter, die zuerst ohnmächtig geworden waren, die Nacht im Gebete zubringen. Am Aschermittwoch empfängt der Jüngling die Sakramente und stirbt. — In einer spanischen Romanze, die Juan Menendez Pidal in den Bergen von Leon singen hörte[2]), stösst ein Wollüstling, der nur um hübsche Mädchen zu betrachten zur Messe geht, an einen am Wege liegenden Schädel und fordert diesen auf, mit ihm zu speisen. Der Schädel zeigt die Zähne, als ob er lache, und verheisst zu kommen. Das geschieht auch, und zum Entgelt bestellt der Tote seinen Wirt um Mitternacht an die Kirche. Wie der Tollkühne dort erscheint, weist ihm der Tote ein offenes Grab mit den Worten:

Entra, entra, el caballero,
Entra sin recelo en ella,
Dormirás aquí con migo,
Comerás de la mi ceno.

Aus Portugal haben nach Farinelli (Giorn. stor. 27, 21—23) T. Braga und Consiglieri-Pedroso[3]) eine ziemlich übereinstimmende Erzählung 'Mirra' (d. h. Skelett) und eine Ortssage aus Villa-Nova de Gaya veröffentlicht. Während in einer vlämischen Sage[4]) der gottlose Junker nicht sofort beim Eintritte des Gerippes stirbt, sondern in Wahn-

---

zum Tanze aufgespielt, zum Abendessen. Der Tote erscheint mit einer Sichel, und tötet den Spötter. Sébillots Aufzeichnung stimmt genauer zur Ballade.

[1]) Nérée Quépat (= R. Paquet), Chants populaires messins 1878 S. 36 nr. 16: 'Le libertin.' — Auch eine catalanische Erzählung (rundalla) soll nach Farinelli (Giorn. stor. 27, 22) verwandte Züge aufweisen.

[2]) Inhaltsangabe bei F. Cotarelo y Mori, Tirso de Molina 1893 p. 117. — Der Text steht nicht, wie Farinelli (Giorn. storico 27, 21) bemerkt, in der 1885 von J. Menéndez Pidal herausgegebenen asturischen Sammlung: 'Poesia popular, coleccion de los viejos romances que se cantan por los Asturianos.'

[3]) In der mir nicht zugänglichen Zeitschrift 'O Positivismo, revista de philosophia' 4, 333 und 392 (1882). — Doch scheint die erste dieser Aufzeichnungen identisch zu sein mit Braga, Contos tradicionaes do povo portuguez 1, 146: 'A mirra' (1883).

[4]) J. W. Wolf, Deutsche Märchen und Sagen 1845 S. 225 Nr. 116: 'Toter zu Tisch geladen.'

sinn verfällt, weicht der Schluss einer picardischen Erzählung[1]) noch mehr ab: der ausgelassene Jüngling, den der Tote zum Danke bei sich in einer Gesellschaft von lustigen Gespenstern bewirtet, geht darauf in sich und wird Mönch. Die Gascogner kennen die Sage vom getretenen und geladenen Schädel[2]) ebenfalls; auf den Rat des Geistlichen geniesst der Mann bei dem in der Kirche gefeierten Mahle der Toten keinen Bissen und wird mit einer Verwarnung und dem Befehle, hundert Seelenmessen lesen zu lassen, heimgeschickt. Auch in einer wallonischen Ueberlieferung, die J. Defrecheux[3]) zur Erläuterung der Lütticher Redensart: 'J' ai bien fait comme la tête de mort' anführt, kommt der Trunkenbold, der das geladene Gespenst wiederholt zum Essen und Trinken nötigt und darauf die Antwort 'J' ai bien fait' (ich bin satt) erhält, glücklich mit dem Leben davon. Abweichend von allen bisher angeführten berichtet eine bretonische Sage[4]), dass nicht ein beliebiger Toter, sondern der Tod selber bei dem reichen Laon, der alle Leute der Nachbarschaft zu Gaste geladen hat, erscheint und ihm zum Danke für seine Gastfreundlichkeit ankündigt, er müsse in acht Tagen sterben, damit er sich nach Gebühr darauf vorbereiten könne.

Wieder anders lautet die Busse, die in einer dänischen[5]) und vier deutschen Sagen aus Holstein[6]), aus dem Elsass[7]), aus Siebenbürgen[8]) und aus der Oberpfalz[9]) dem übermütigen Spötter auferlegt wird: er folgt dem Toten ins Jenseits und kehrt erst nach vielen Jahren wieder auf die Erde zurück. In der dänischen Erzählung geht ein alter Bauer am Weihnachtsabend halbtrunken von der Stadt über den Kirchhof heim und erblickt auf dem Wege einen Schädel, dessen weisse Zähne im Mondlicht schimmern. Er ruft ihm zu: 'Meiner Treu, du kannst

[1]) Carnoy, Littérature orale de la Picardie 1883 p. 120 = Sébillot, Contes des provinces de France 1884 p. 247: 'Le souper du fantôme.' Der Anfang gleicht der eben erwähnten bretonischen und der Metzer Ballade.

[2]) Bladé, Contes populaires de la Gascogne 2, 92 (1886): 'Le souper des morts.'

[3]) Wallonia 1,64 (1893): 'Un squelette au souper.'

[4]) A. Le Braz, La légende de la mort en Basse-Bretagne 1893 p. 71: 'La Mort invitée à un repas.'

[5]) J. Kamp, Danske Folkeæventyr 1, 170 Nr. 16 (1879): 'Dödningen' (aus Bogö).

[6]) Müllenhoff, Sagen von Schleswig, Holstein und Lauenburg 1845 S. 172 Nr. 236 'De Kulengraver.'

[7]) Flaxland, Alsatia 1858—61, 264—267: 'Märchen vom redenden Totenkopf' = Sébillot, Contes des provinces de France 1881 p. 227: 'La tête de mort qui parle.'

[8]) Friedr. Müller, Siebenbürgische Sagen 1885 S. 46 Nr. 74: 'Der Totengräber im Himmel.'

[9]) Schönwerth, Aus der Oberpfalz 3, 149 (1859).

Brod beissen. Komm nur heut Abend zu mir, dann sollst du Weihnachtsessen und einen Schnaps bekommen.' Bald nachher pocht es dreimal an seine Tür. Der Tote tritt ein, nimmt an der Tafel Platz und lässt sich dann vom Bauern einen Besuch in der Neujahrsnacht versprechen. Als dieser zur festgesetzten Zeit erscheint, führt er ihn durch einen langen dunklen Gang, nötigt ihn an einem gedeckten Tische niederzusitzen und verlässt ihn dann mit dem Auftrage aufzumerken, wie oft die grosse Linde neben ihm die Blätter wechsele. Der Bauer zählt dreihundert Male und gewahrt mit Schrecken über sich einen Mühlstein an einem Seidenfaden hängen und unter sich einen flammenden Scheiterhaufen, in dem allerlei Gewürm umherkriecht. Endlich kehrt sein Wirt wieder, geleitet ihn zurück und belehrt ihn, der Mühlstein sei Gottes Zorn über die Sünde, der Scheiterhaufen aber das Höllenfeuer. Als der Bauer in sein Haus treten will, ist alles verändert; denn inzwischen sind dreihundert Jahre verflossen. Er wird aber aus Mitleid aufgenommen und lebt noch einige Jahre auf dem Hofe. — Nach der holsteinischen Version stösst der Totengräber bei seiner Arbeit auf einen stattlichen Sarg. 'Du bist wohl ein vornehmer Herr gewesen, bei dir möcht ich zu Gaste sein', sagt er, und als der Tote ihm erwidert, das könne leicht geschehen, ladet er ihn zum Abend ein. Der Tote kommt und entbietet ihn, nachdem er gegessen, getrunken und geraucht, auf den folgenden Abend zu sich. Der Totengräber wird in eine unterirdische Stube geleitet, während nebenan schöne Musik erschallt; seine Frau, Töchter und andere Verwandte schreiten durch die Stube zur Musik hin, antworten aber auf seine Anrede nichts. Nach einer Stunde führt ihn der Tote zurück. Aber in seinem Hause wohnt längst ein andrer Totengräber; der Pastor stellt aus dem Kirchenbuche fest, dass 600 Jahre seit jenem Weggange verronnen sind; er empfängt das heilige Abendmahl und verscheidet. — In der elsässischen Aufzeichnung gewahrt der von dem kollernden Totenkopfe eingeladene Wandergesell im Jenseits die Strafen mehrerer Sünder in Gestalt zweier zankenden Krähen und eines Pfarrers, der mit einem Zuber ohne Boden Wasser schöpft, sowie ein Schloss mit Lebenslichtern, während der seine Blätter abwerfende Baum und die Rückkehr auf die Erde fehlt. — Die siebenbürgische Fassung endlich stimmt näher zu der dänischen. Nur ist der Held wie in der holsteinischen ein Totengräber; er gewahrt im Jenseits zwei Weiber, die um ein Sieb zanken, zwei einander zerfleischende Hunde und einen Mann, der Erde karrt; dabei fallen drei Baumblätter, die drei Jahrhunderte bedeuten, zur Erde. Als er daheim anlangt,

kennt ihn niemand. Der Pfarrer schlägt nun in der Chronik nach, und er sinkt tot nieder. — In der kurzen oberpfälzischen Erzählung geleitet der Pfarrer den der Ladung des Toten folgeleistenden Bauer auf den Kirchhof; der hundert Jahre dauernde Aufenthalt im Jenseits wird nicht genauer beschrieben.

Ohne mich bei den auch sonst in Märchen und Legenden[1]) begegnenden Reminiscenzen an das antike Schwert des Damokles und die Strafen der Danaiden und des Sisyphos aufzuhalten, bemerke ich nur, dass die in der elsässischen, etwas unklaren Erzählung auftauchende, aus dem Märchen vom Gevatter Tod wohlbekannte Schar der Lebenslichter auch in einer verwandten bretonischen Sage[2]) wiederkehrt. Der zur Hochzeit gebetene Tote kommt, isst und trinkt aber nichts; als der Bräutigam sich Tags darauf auf dem Kirchhofe einfindet, sieht er dort einen leeren Tisch, drei Stühle und zwei Gerippe. Sein Wirt führt ihn auf einen Berg und zeigt ihm eine Ebene mit vielen Lebenslichtern. Auch sein eigenes erblickt er, das ganz klein ist; er geht heim und stirbt zwei Tage darauf. — Ähnlich ladet in einer deutschen Sage[3]) ein Mann einen Toten, dessen Grab er im Gebirge gefunden, zur Hochzeit seines Sohnes und reitet drei Tage später zur Gruft, wo ihn sein Gast erwartet, ihm Fleisch und Branntwein vorsetzt und ihn ins Paradies, in die Hölle und ins Fegefeuer führt, nachdem er ihm geboten, seine Hand zu ergreifen und die Augen zu schliessen. Auf Geheiss des Toten beichtet er, als er daheim anlangt, empfängt die letzte Oelung und stirbt.

Der tragische Schluss fehlt in zwei Sagen, in denen die Macht des Toten durch die Frau des Unbesonnenen gebrochen wird. In Tirol[4]) erzählt man von einem Bauern, der von der Schenke heimkehrend einen Schädel zum Weine lud und von den nachfolgenden Gespenstern zerdrückt worden wäre, wenn nicht sein Weib ihm geöffnet und bis zum Avemaria-läuten den rechten Arm über ihn ausgestreckt hätte. Um-

[1]) Vgl. über die Arseniuslegende Bolte, Zs. f. dtsch. Phil. 22,333; über das Damoklesschwert Gesta Romanorum c. 143. Ferner vgl. über die Schilderungen des Jenseits Köhler zu Gonzenbach, Sicilianische Märchen 1870 Nr. 88; Zs. d. V. f. Volkskunde 6,173 und Kleinere Schriften 1,132 zu Bladé 2,166 (1898). Le Braz, La légende de lamort 1893 p. 458. Grundtvig, Gamle danske Minder 1,6. Child, English Ballads nr. 37.

[2]) Sébillot, Traditions populaires de la Haute-Bretagne 1882 1,260: 'Le beau squelette'.

[3]) Am Urds-Brunnen 6, 146.

[4]) Zingerle, Sagen aus Tirol 1859 Nr. 351 — 1891 Nr. 500: 'Der eingeladene Tote.'

ständlicher weiss eine isländische Braut[1], deren Verlobter vor Jahren im Übermute einen Schädelknochen zu seiner Hochzeit geladen hat, der von jenem beleidigten Toten drohenden Gefahr zu begegnen. Sie lässt nämlich für diesen ein besonderes Haus erbauen und darin Erde und Wasser auf den Tisch stellen; damit wird das Gespenst abseits von der Hochzeitsgesellschaft bewirtet.

Weiter abseits[2]) stehn die Erzählungen von den Gästen vom Galgen. Ein preussischer Junker, der wohl bezecht am Hochgericht vorüberreitet, ladet die dort im Winde schaukelnden Missetäter zur Mahlzeit. Diese kommen am nächsten Morgen, essen mit ihm und bitten ihn über vier Wochen zu sich; und wirklich wird der Edelmann um diese Zeit um eines Totschlags willen an den Galgen gehängt. So berichtet um 1529 der Dominikaner Simon Grunau in seiner Preussischen Chronik[3]) als Tatsache. Bei Grimm (D. S. nr. 336) ist es ein Wirt, der sich vor den unheimlichen Gästen so entsetzt, dass er nach drei Tagen den Geist aufgiebt. Ähnlich ergeht es dem Edelmanne in der Zimmerschen Chronik (ed. Barack, 2. Aufl. 1, 636, 30), während bei Bartholomäus Wagner[4]) der Junker, der drei 'dürre Brüder' bewirtet und sie wiederum am Galgen aufsuchen soll, durch St. Johannis Segen beschützt wird und mit einer Warnung davonkommt. In einer mecklenburgischen Sage[5]) bittet der vom Gehängten Wiedergeladene den Pfarrer mitzukommen; aber nicht dieser rettet ihn, sondern das Glockengeläut, das gerade erschallt, als sie dem Galgen nahen. In einer schlesischen

---

[1]) Arnason, Islenzkar þjóðsögur 1,242 (1862) = C. Andersen, Islandske Folksagn 1877 p. 110 = M. Lehmann-Filhés, Isländische Volkssagen 1,110 (1889): 'Der Bräutigam und das Gespenst.'

[2]) Keinen Zusammenhang mit unsrer Sage hat Pauli, Schimpf und Ernst Nr. 467 und Gering, Islendzk Aeventyri 1882 Nr. 34, wo ein Toter (geladen oder ungeladen) sich schweigend an die Tafel der speisenden Mönche setzt und erst lächelt, als De profundis gebetet wird.

[3]) 2,405 (Traktat 19, Cap. 6) ed. Perlbach, Philippi und Wagner 1889 = Hennenberger, Erclerung der Preüssischen Landtaffel 1595 S. 254 = Grimm, Deutsche Sagen Nr. 335 = Tettau und Temme, Volkssagen Ostpreussens 1837 Nr. 127: 'Die erhängten Gäste.'

[4]) Passionale 1612 S. 127 = Birlinger, Oesterreich. Vierteljahrsschrift für kathol. Theologie 12, 403 (1873).

[5]) Niederhöffer, Mecklenburgs Volkssagen 1,23 (1857) = Bartsch, Sagen aus Mecklenburg 1879 1,91 nr. 108: 'Worüber die Glocken gehen, das ist heilig.' — Ähnlich Bartsch 1,446 nr. 621: 'Die Räuberbande von Devwinkel' (Gebet rettet den Bauern) und K. Haupt, Sagenbuch der Lausitz 1,171 (1862): 'Der Futterschneider und die unheimlichen Gäste.'

Sage [1]) führt der Gehängte seinen Wirt, der sich ebenfalls vom Pfarrer geleiten lässt, in einen Garten; als der Bauer bald darauf, wie er meint, zurückkehrt, findet er den Geistlichen nicht mehr warten, geht in die Kirche und erfährt hier, dass seitdem hundert Jahre vergangen sind, und verscheidet.

Der den Schluss dieser Erzählung bildende Besuch im Jenseits, wo dem irdischen Gaste unvermerkt ein Jahrhundert verrinnt, dem wir schon in der oben besprochenen Sagengruppe begegneten [2]), kehrt auch in mehreren, noch weiter von unsrem Thema abliegenden Volksüberlieferungen wieder, in denen der Tote ein früherer guter Freund des einladenden Wirtes ist und die Einladung zur Hochzeit oder zu anderer Festlichkeit nicht im Spotte erfolgt, sondern auf einer früher bei Lebzeiten getroffenen Vereinbarung beruht [3]). Den zuletzt erwähnten Erzählungen steht eine mecklenburgische Sage [4]) am nächsten, in der ein Bauer seinen früheren Mitknecht, der um eines aus Not begangenen Diebstahls willen gehängt ist, in treuherziger Einfalt bittet, seiner Hochzeit beizuwohnen, wie er selber früher bei gleicher Gelegenheit sein Gast gewesen sei. Der Tote kommt und führt den Bräutigam zum Entgelt ins Paradies, aus dem er erst nach 150 Jahren auf die Erde zurückkehrt. — Ein russisches Märchen [5]) beginnt mit dem wechselseitigen Versprechen zweier Freunde, wer zuerst heirate, solle den andern, auch wenn dieser verstorben sei, zur Hochzeit einladen. Als nach dem Tode des einen der andre sich vermählen will, geht er zum Grabe und ladet den Freund. Der Tote erscheint und fordert ihn auf, ein Glas bei ihm

[1]) Peter, Volkstümliches aus Oesterreichisch-Schlesien 2, 130: 'Die Galgenmühle in Troppau' (1867). — Es hiesse zu weit ablenken, wollte ich noch auf Sagen eingehn, in denen der Geist einer verdammten Jungfrau (Panzer, Beitrag zur deutschen Mythologie 1, 145 1855) oder der Teufel leichtsinnigerweise zum Abendessen geladen wird (Angelinus Gazaeus, Pia hilaria 1657 p. 235 nach Simon Maiolus, Dierum canicularium tom. 3. Schmitz, Sitten und Sagen des Eifler Volks 2,88: 'Der Junker an der alten Mauer.' 1858).

[2]) Ueber das unvermerkte Entschwinden grosser Zeiträume, das auch in andern Sagen wiederkehrt, vgl. W. Hertz, Deutsche Sage im Elsass 1872 S. 263–277 und den im Druck befindlichen 2. Band von Reinh. Köhlers Kleineren Schriften.

[3]) Nur entfernte Ähnlichkeit hat die von Schönbach (Die Reuner Relationen. Sitzungsberichte der Wiener Akad. 139, 5 1898) trefflich beleuchtete mittelalterliche Legende von den beiden Klerikern, die einander geloben, dass, wer von ihnen zuerst sterbe, dem andern erscheinen und Bericht vom Jenseits erstatten solle.

[4]) Niederhöffer, Mecklenburgs Volkssagen 3,2 (1860).

[5]) Ralston, Russian Folk Tales 1873 p. 304 nach Afanasjef 6,322.

zu trinken. Der Lebende trinkt drei Gläser, und als er heimgeht, sind 300 Jahre vergangen. — In einem ähnlichen norwegischen Märchen[1]) weilt der Bräutigam sogar 400 Jahre beim toten Freunde. In einer dänischen Überlieferung[2]) machen zwei Freunde aus, sich lebend oder tot am Julabend zu treffen. Der Tote kommt zum Lebenden und fordert ihn um Mitternacht auf, mit ihm zu gehen. Das Grab öffnet sich, und der Lebende erblickt die Geheimnisse des Jenseits: einen schmalen grünen und einen breiten sandigen Weg, weisse Tauben, fette und magre Kühe. Heimgekehrt erfährt er, dass er 200 Jahre entfernt gewesen ist. — Ein portugiesisches Märchen[3]) berichtet von zwei verabschiedeten Soldaten, die einander zum Gastmahle besuchen wollen. Nach einiger Zeit lässt der eine (offenbar inzwischen verstorbene) Freund den andern auf einer Eselin abholen. Unterwegs hört er eine Messe in einer Kapelle und wird dann von seinem Freunde in einem prächtigen Palaste bewirtet. Wie er zurückreitet, findet er die Kapelle verfallen und beschliesst nach drei Tagen sein Leben. In einer schwedischen Erzählung[4]) ladet ein Bräutigam seinen verstorbenen Bruder früherer Verabredung gemäss zur Hochzeit. Von einem Engel geleitet erscheint der Tote, für die übrigen Gäste unsichtbar, bei der Trauung und beim Mahle und bittet dann den Bräutigam mit ihm zu kommen. Dieser folgt dem Toten und dem Engel, sieht fette und magere Kühe, einen breiten und einen schmalen Weg und darf einen Augenblick durch die Paradiestür schauen. Als er ins Hochzeitshaus zurückkehrt, sind hundert Jahre verronnen. — Den Ursprung dieser Volkssagen erblicke ich in der mittelalterlichen Legende vom toten Ritter auf der Hochzeit, die mir bisher nur in einer lateinischen Fassung im Speculum exemplorum 9,64 (1481. Deutsch bei Pauli, Schimpf und Ernst 1522 Nr. 561) und in einer ausführlicheren niederländischen Prosa (Brüsseler Hs. 2224, Bl. 149b; mitgeteilt durch Herrn Dr. C. G. N. de Vooys aus Gouda) bekannt ist. Hier erscheint der Tote bei der Hochzeit seines Freundes als weisser Ritter auf weissem Ross und von einem weissem Windhunde geleitet; er nimmt den Bräutigam nicht sofort mit ins Paradies, sondern sendet ihm am nächsten Sonntag sein Ross und Windspiel. Abgesehen von dem ersten Teile gleicht diese Legende sehr

---

[1]) Asbjörnsen, Norske Folke-eventyr 1871 Nr. 62.

[2]) Grundtvig, Gamle danske Minder i Folkemunde 1,6 (1854).

[3]) Coelho, Contos populares portuguezes 1879 Nr. 75: 'O soldado que foi ao ceo.'

[4]) E. Wigström, Folkdigtning 1,284 (1880): 'Vandringen till himmelriket.' Eine Variante giebt Lindblom, Upplands fornminne-förenings tidskrift 16, 85 (1895).

der vom jungen italienischen Herzoge im Paradiese, für die ich auf R. Köhlers Aufsatz in der Zeitschrift für deutsche Philologie 14, 96 und auf den 2. Band seiner kleineren Schriften verweise.

IV. Die Elemente des 'Burlador de Sevilla.'

All diese eben betrachteten Volkssagen verhalten sich zu dem Leontiusdrama von 1615 und dem 'Burlador de Sevilla' wie der unscheinbare Keim zur üppig emporgesprossten Pflanze. Aus dem Toten, der sich an dem Störer seiner Ruhe rächt, haben beide Dramatiker einen Beauftragten Gottes gemacht, der den Uebertreter seiner Gebote zur Hölle schleppt, als das Mass seiner Sünden voll ist. Sie haben ferner das Sündenleben der Helden ausführlicher dargestellt und den rächenden Geist in nähere Beziehung zu ihm gebracht: Leontius ladet unwissentlich seinen eigenen Ahn oder Oheim, Don Juan aber das Standbild des von ihm erstochenen Komturs. Ohne Zweifel offenbart der spanische Dichter weit grössere Gestaltungskraft als der Ingolstädter Jesuit, aber vermutlich fand er den Stoff schon ebenso zubereitet vor wie dieser, d. h. er schöpfte aus einer gedruckten Version der Leontiussage.

Wenn er aber statt des rollenden Schädels der Leontiusfabel eine Bildsäule des Verstorbenen vom Helden einladen und darauf beim Mahle erscheinen lässt, so ist dieser theatralisch wirksame Zug möglicherweise durch eine ähnliche Scene in Lope de Vegas Komödie 'Geld macht alles'[1]) angeregt. Hier kommt Octavio, dessen Vater durch Darlehne an den verstorbenen König von Neapel in Armut geraten ist, abenteuernd in ein verfallenes Schloss, in dem eine Marmorstatue des Königs steht. Ergrimmt schlägt er mit dem Degen auf das Abbild des unschuldigen Urhebers seines Unglückes. Da steigt dies vom Sockel herab und fordert ihn zum Zweikampfe auf. Als der Jüngling unerschrocken standhält, verkündet ihm der König, er habe nur seinen Mut prüfen wollen, und zeigt ihm einen vergrabenen Schatz. — Ebenso gutmütig erweist sich in einer portugiesischen Volkssage[2]) eine Bildsäule, die ein armer Mann, der im Vorübergehen über ihren offenen Mund scherzte, zum Essen geladen hatte. Als das Steinbild sich wirklich bei ihm einstellt und er bekennt, ihm nichts vorsetzen zu können, macht es ihn reich. — Während aber hier, ungleich dem Burlador de Sevilla, die

[1]) 'Dineros son calidad.' Vgl. Schäffer, Geschichte des spanischen Nationaldramas 1, 113 (1890).

[2]) Braga, Contos tradicionaes do povo portuguez (1883) 1,201 nr. 101: A estatua que come. Vgl. 2,217.

Spötter ungestraft ausgehen, erzählt genauer entsprechend schon das klassische Altertum von der Rache einer beleidigten Statue [1]). Ein Feind des starken Theagenes von Thasos peitscht nach dessen Tode seine Bildsäule; da springt diese vom Sockel herab und erschlägt den Unbesonnenen. Noch älter ist die von Aristoteles [2]) bezengte wunderbare Geschichte von dem Standbilde des Mitys von Argos, das während eines öffentlichen Festes umstürzt und den Mörder des Mitys tötet.

Am Schlusse dieser Betrachtungen müssen wir freilich bekennen, dass sie uns noch nicht zu einem festen, greifbaren Ergebnis über die vom spanischen Dichter benutzten Quellen geführt haben; allein die allgemeine Richtung, in der man diese suchen muss, ist vielleicht doch deutlicher als bisher hervorgetreten.

B e r l i n.

---

[1]) Dio Chrysostomus, Orationes 31 p. 618 R. = 339 M. Pausanias, Descriptio Graeciae 6, 11, 6. Herr Dr. M. Rubensohn macht mich noch auf ein Epigramm des Poseidippos bei Athenäus 10 p. 412 D aufmerksam, dem zufolge Theagenes dargestellt war, wie er einen ganzen Ochsen verzehrte. — Hierauf geht wohl die von Farinelli (Cuatro palabras p. 9) angeführte Erzählung von der Statue N i k o n s bei Pierre Mathieu (Histoire de France 1606 liv. 1 p. 145) zurück.

[2]) Poetik cap. 9. Plutarch de sera numinis vindicta cap. 8 p. 553 D fügt noch hinzu, die eherne Statue habe auf dem Marktplatze gestanden und Mitys sei bei Gelegenheit eines Aufruhrs umgebracht worden.

Vermischtes.

Anklänge an das Nibelungenlied in mingrelischen Märchen?

Von

Wladislaus Nehring.

In einem sehr interessanten Aufsatze von Wolfgang Golther „Ein mingrelisches Siegfriedmärchen“ wurde im ersten Hefte dieses Bandes der Zeitschrift, S. 46ff die Behauptung aufgestellt, dass ein mingrelisches Märchen (von dem Carensohne Sanartia) mit dem Verhältnis Gunthers und Siegfrieds zu Brunhild im Nibelungenliede nahe Verwandschaft zeige: „mir aber, sagt Golther, scheint das Sanartiamärchen ein Niederschlag des Nibelungenliedes zu sein“; von dem Privatdocenten Dr. Axel Olrik in Kopenhagen auf diese Parallele aufmerksam gamacht, führt er sie nach allen Seiten durch.

Mir will sie nicht einleuchten, mag die Reihe der in Vergleich gebrachten Züge etwas Bestechendes haben; der Verf. selbst giebt auch vornehmlich mit Rücksicht auf die grosse Entfernung zwischen der Heimat des Nibelungenliedes und Mingrelien die Berechtigung zu Zweifeln ohne weiteres zu. An sich wäre eine Wanderung des Nibelungenstoffes nach dem Kaukasus wohl möglich, da man zunächst eine Ueberführung nach Kiew auf Handelswegen zugeben kann, um dann eine weitere Wanderung nach dem Kaukasus anzunehmen, wohin lebhafte Handelsverbindungen von Kiew aus bestanden. Nach Kiew aber, dem Mittelpunkte der Macht- und Handelsverhältnisse Südrusslands gelangten so manche westeuropäische Erzählungsstoffe oder Motive aus denselben; so wanderten Motive der deutschen Heldensage nach dem Osten, wie Müllenhoff im XII. Bande der Zeitschrift für deutsches Altertum von Haupt gezeigt hat; die byliny von dem Kampfe Ilijas mit dem

Sohne Sokolnikow sind wohl nicht ohne Kenntnis des Hildebrandliedes entstanden: andere byliny von dem Fürsten Wladimir und dem von ihm zum Tode verurteilten und von der Fürstin vom Hungertode erlösten Ilija erinnern so stark an die Sage von Boleslaw dem Tapfern und seiner Gemahlin, welche übereilt zum Tode verurteilt im unterirdischen Raume mit Nahrung versorgt und dem Könige wieder lebend vorgeführt werden, dass an eine Wanderung nach Kiew etwa bei dem Zuge Boleslaws II. wohl gedacht werden kann (vgl. Nehring, Ueber Walter und Helgunde im Ateuum 1883, III, 370). Aber in dem gegebenen Falle ist bei dem Samartiamärchen, wie wir es aus der russischen Uebersetzung von Cagareli (Tsagareli) in Mingrelskie etjudy 1880 S. 34 ff. kennen, an eine westeuropäische Beeinflussung nicht gut zu denken; es liegt auch in seiner eigenartigen Ausgestaltung in allen seinen Teilen inhaltlich weit ab vom Nibelungenliede; in der Analyse von Golther findet man auch keine bestimmten Anklänge an das deutsche Gedicht, nur das Motiv von dem Wurfe mit dem Klumpen Blei könnte zur Vergleichung mit dem Steinwurfe in dem Nibelungenliede herangezogen werden, wenn auch nur bei der Annahme, dass dies Motiv in dem mingrelischen Märchen verblasst ist.

„Der Stein war gefallen, zwölf Klafter von dem Schwung, erreicht ihn doch im Sprung . . . . Siegfried den Stein warf ferner, dazu er weiter sprang“ (Simrock's Uebers.), — im mingrelischen Märchen dagegen: „Die Carewna wirft ein grosses Stück Blei auf eine solche Entfernung, bis zu welcher eine Flintenkugel reicht, von hier muss der Bräutigam es auf die Stelle zurückwerfen, wo die Carewna-Braut stehen wird“ . . . . „Sie warf ein Stück Blei, welches auf die Stelle fiel, wo der Carensohn stand; dieser aber konnte das Stück nicht nur nicht werfen, sondern war auch nicht im Stande es zu heben; da hob Sanartia das Stück und warf es anstelle des Gefährten, das Blei fiel weiter, als von der Jungfrau geworfen“.

Indess scheint das Motiv des Wurfes als siegverleihenden Mittels auch in anderen Erzählungen ausschlaggebend zu sein; man findet z. B. in der Sammlung polnischer Märchen von A. J. Glinski (Bajarz Polski) 1862², Bd. III, 16 eine ähnliche Situation. Zwei Personen (hier Teufel) streiten um den Besitz von wertvollen Sachen; der Held des Märchens, ein Fischer, der des Weges geht, ist bereit den Streit zu schlichten und sagt: lasset hier die wertvollen Gegenstände liegen und ich werde hier stehend einen Stein werfen, wer von euch ihn eher ereilt (dogoni), wird zwei von den Wertsachen nehmen, der andere eine. Der Ursprungsort dieses Märchens, wie vieler anderen in dieser Sammlung ist nach Mit-

teilung des Erzählers (I, XIII) der Kreis Nowogródek in Schwarzreussen, wohin deutsche Einflüsse kaum reichten. Ich möchte glauben, dass das Vorkommen des fraglichen Motives in einem Märchen, welches abseits von westeuropäischen Einflüssen entstanden ist, die Annahme von der notwendigen Beeinflussung des mingrelischen Sanartiamärchens durch das Nibelungenlied erschüttert, zum wenigsten bedenklich erscheinen lässt.

Breslau.

Bemerkungen zu Friedrich Rückerts Poetischem Tagebuch.

Von

Karl Putz.

Dass das „Poetische Tagebuch“, welches zur Feier von Rückert's hundertjährigem Geburtstag erschien, nicht lauter früher Ungedrucktes enthielt, ist denen, die sich mit der Litteratur über den Dichter beschäftigen, nicht unbekannt. Ich finde darin 44 schon früher gedruckte Gedichte wieder, welche ich nebst gelegentlichen kritischen Bemerkungen als solche aufzähle, die ich seit längerer Zeit aus der Zerstreuung sammeln konnte, und bedaure nur, dass sich deren nicht eine viel grössere Anzahl im Tagebuch befindet, besonders nicht sämmtliche auf den Tod der Gattin bezügliche, die ich gern Frauentotenlieder nenne, und nicht sämmtliche, den Dank für Glückwünsche zum 75. Geburtstag aussprechende, deren ich gleichfalls auch mehrere als bereits veröffentlicht, aber auch ungesammelt kenne. Die im Tagebuch aufgenommenen Gedichte sind:

1. S. 19 „Du einst ein Gast der Unschuld-Kinderwelt“.

   Beyer's Nachgelassene Gedichte Friedrich Rückerts, Wien 1877. S. 4 mit der Ueberschrift: Die Welt.

2. S. 27 „Den Gehalt in meinem Busen“.

   Ebenda S. 3 mit dem Beisatz: Gedichtet Winter 1863. — Im Tagebuch: 1851.

3. S. 90 „Ein Alter ging mit grauem Haar“.

   Buch deutscher Lyrik, herausgegeben von Adolf Böttger. 2. Aufl. Leipzig 1853. S. 6. Parabeln aus dem Persischen. 2. mit dem Nachweis: Janci tohfat il arar 77 statt: Selâman u. Absâl S. 77—78.

4. S. 91 „Ein Araber nach Bagdad kam“.

   Ebenda S. 8. Parabeln aus dem Persischen 4. mit dem gleichen Nachweis, wie im Tagebuch.

   Warum wurden nicht die vier vom Dichter zur genannten Sammlung beigetragenen Parabeln aufgenommen?

5. S. 107 „Mir nach! spricht Christus unser Held“.
Beyer's Nachgelassene Gedichte Friedrich Rückert's; Wien 1877. S. 15.

(S. 126 „Nun die Wälder ewig sprossen“.
„Und du duftest wie vor Alters“.
„Sagt es niemand, nur den weisen“.
„Und solang du das nicht hast“.
Nach einer Mittellung Dr. Boxberger's sämmtlich nicht von Rückert, sondern von Goethe. S. Hempel'sche Ausgabe von dessen Werken Bd. 4 S. 19, 26f — Diese Abschriften gehören nicht ins Tagebuch).

6. S. 147 Nach Hafis. „Was brauen deine Brauen“.
Beyer's Friedrich Rückert's Leben und Dichtungen. Koburg 1866. S. 266 wo vorangehend erzählt ist, dass am 19. Juni 1862 der Dichter dem Hofschauspieler H(essler) diese Verse als „die Arbeit der letzten Minuten vor dessen Besuch“ in's Notizbuch schrieb. — Im Tagebuch 1854.

(S. 148 Vorwort zu Ludwig Köhler's Gedichten.
„Ein kunstverwandter Landsmann bittet mich“.
Ob diese Gedichte nebst dem Vorwort erschienen sind, ist mir unbekannt. Nach Mitteilung Dr. Boxberger's starb Köhler am 4. August 1862. Vgl. Hofmann's Weihnachtsbaum 1865 S. 3—6, wo auch sein Bild vor dem Titelblatte steht. Sein „König Mammon, ein Drama“, erschien erst 1861, folglich kann das „Vorwort“ nicht 1854 entstanden sein, — wie das Tagebuch angiebt)

7. S. 153 24. Trin. „Die Kirch' ist heut so weit“.
Dresdner Gellertbuch 1854, mit der Ueberschrift: Bruchstücke 1.

8. S. 159 „Wenn der Geist sich dem Leib entschwingt“
Beyer's Nachgelassene Gedichte Friedrich Rückert's; Wien 1877. S. mit der Ueberschrift: Die Auferstehung des Leibes. — Gegen den Inhalt dürfte auf Phil. 3,21 und 1. Kor. 15,44 zu verweisen sein.

9. S. 162 „Was rennest du, als nähmest du“.
Ebenda. S. 3.

10. S. 210 „Heut' ist Johannisabend“.
Beyer's Friedrich Rückert, ein biographisches Denkmal. Frankfurt 1868. S. 444, wo Z. 1 „und“, Z. 2 „blühende“ fehlt, und Z. 3 „Dorfs“ statt „Dorfes“ steht, mit der Anmerkung: Dieses Gedicht entstand in der allerletzten Lebenszeit F. R's. — Im Tagebuch: 1855 in „Alterserinnerungen an Amaryllis“ VI.

11. S. 258 6. Juni 1857. An Luise. „Dein verblichnes Angesicht“.
Beyer's Nachgelassene Gedichte Friedrich Rückerts; Wien 1877. S. 52.

12. S. 260 „Ein halber Schlag geht in den Wind“
Boxberger's Rückert-Studien. Gotha 1877. S. 1, wo Z. 4 „ein halber“ statt „ein Halbschlag“ steht.

13. S. 260 „Du solltest einst mir zu die Augen drücken“.
Beyer's Nachgelassene Gedichte Friedrich Rückert's; Wien 1877. S. 22, wo Z. 2 „muss“ statt „soll“ steht.

14\. S. 260 „Ich gönne dir die stille Ruh".
Boxberger's Rückert-Studien. Gotha 1877. S. 2, wo Z. 7 „in Deiner" statt „in meiner", und Z. 9 „Hauch" statt „Hand" steht.

15\. S. 261 „Alle deine Wunden".
Beyer's Nachgelassene Gedichte Friedrich Rückert's; Wien 1877. S. 27 mit der Ueberschrift: „Zum 26. Juni 1857.

16\. S. 262 „Von Cyanen lass den rechten".
Ebenda S. 20, wo die beiden ersten Verspaare, wie im Liebesfrühling, umgestellt sind, und Z. 7 „Disteln" statt „Distel" steht. Daselbst ist das Gedicht in drei Strophen abgeteilt. Im Magazin für die Litteratur des In- und Auslandes 1888 No. 21. S. 326 schreibt Dr. Boxberger, dass er eine Abschrift dieses Gedichtes besitze, in welcher nach Z. 4 eingeschaltet ist:

Nimm von mir den aufgesetzten
Kranz den letzten!

Seine demnach auch nicht in Strophen geteilte Abschrift führt den Titel „Mit in's Grab".

17\. S. 263 „Nun singt man dir zu Grabe".
Dresdner Gellertbuch 1854. Bruchstücke 2. — Das Gedicht kann demnach nicht, wie das Tagebuch angiebt, erst 1857 entstanden sein und nicht auf den Tod der Gattin Bezug haben.

18\. S. 264 „Wenn du schwebst in diesen Lüften".
Beyer's Nachgelassene Gedichte Friedrich Rückert's; Wien 1877. S. 27, wo Str. 1 Z. 2 u. 4 umgestellt sind.

19\. S. 264 „Die überleben, haben".
Dresdner Gellertbuch 1854. Bruchstücke 8, wo Z. 1 „Die Ueberlebten" statt „Die überleben", und Z. 3 „Und" statt „Um" steht. — Das Gedicht kann demnach nicht, wie das Tagebnch angiebt, von 1857 sein nnd sich nicht auf den Tod der Gattin beziehen.

20\. S. 266 „Leben wir, so leben wir dem Herren".
Beyer's Nachgelassene Gedichte Friedrich Rückert's; Wien 1877. S. 14 mit dem Beisatz: Gedichtet Sommer 1861. — Im Tagebuch 1587.

(S. 378 „Siehst du, hörst du im Frühlingswind".
Diese Strophe findet sich in den Gedichten unter den Vierzeilen I. 24 Erl. 1836. II. S. 387. Frankf. 1843 I. S. 589, und in den Werken VII. S. 484, und mit zwei weiteren Strophen wiederholt. Erl. V. S. 20. Frankf. III. S. 11 und in den Werken II. S. 321).

30\. S. 431 Zum Neujahr. „Wir fangen unser neues Jahr".
Hofmann's Weihnachtsbaum 1863. S. 107.

31\. S. 436 I. „In Wien der Jugend Heil!"
Allgemeine Zeitung 1863 No. 170 Beilage S. 2820. „Der Burschenschaft Olympia zu Wien" gewidmet, wo Z. 6 „Der Zukunft" statt „In Zukunft" stand.

32\. S. 437 II. Vor fünfzig Jahren ist durch deutsche Gauen".
Koburger Zeitung vom 2. April 1863 mit der Ueberschrift: „Zur Jubelfeier der Lüneburger Befreiung" und dem Datum: Neusess (bei Koburg) 13. März

1863. Daselbst waren nur Z. 1, 5, 9 und 12 mit grossen Anfangsbuchstaben gedruckt und Z. 7 stand „Johanne" statt „Johanna", und Z. 11 „nach" statt „neu".

33. S. 438 III. „O, Norimberga! Die in Römerzeiten".
Deutsche Kunst in Lied und Bild. Leipzig 1864 mit der Ueberschrift: „Dem Ausschuss des deutschen Sängerbundes, verspäteter Dauk auf den telegraphischen Gruss vom 16. Mai, verspätet durch eine eben damals unternommene Vergnügungsreise". Daselbst stand Zeile 2 „deutsch'ste" statt „deutscheste" und Z. 6 „Gailings" statt „Geilings".

34. S. 440 V. „In Goethe's Haus! — Wo anders unterm Brause".
Allgemeine Zeitung 1863. No. 151, Beilage S. 2504, wo Z. 4 „Der Künstler" statt „Der Künste" stand.

35. S. 441 VI. „Am fünfundsiebzigsten Geburtstag kamen".
Ebenda, mit der Anmerkung zu Z. 2: „Dr. Voiger und Dr. Presber trafen den Dichter nicht in Neusess, sondern auf dem Gute seines Sohnes in Belrieth bei Meiningen". Daselbst stand Z. 9 „noch" statt „nach".

36. S. 442 VII. „Dort, wo einst Hölty's Jugend vorgekündet".
Germania, illustrirte Wochenschrift 1863. No. 10, wiederholt in der Gartenlaube 1872. No. 37. — Das Sonett ist der Burschenschaft Germania in Göttingen gewidmet.

37. S. 444 IX. „In Leipzigs Sommerlüften, denk' ich, hallen".
Beyer's Nachgelassene Gedichte Friedrich Rückert's; Wien 1877. S. 8 mit der Ueberschrift: „Der Universität Leipzig", wo Z. 10 „Sankt Pauli" statt „Sankt Pauli's", und Z. 14 „Vom Blütenmai zum blutenden Oktober" statt „Vom blütenreichen Mai zum blutigen Oktober" stand, welch' letzterer Vers um einen Jambus zu lang ist, gleich Z. 14. des ersten Sonettes der Vorklänge zu den Geharnischten Sonetten in den Gedichten Erl. 1836. II. S. 167. Frankf. 1843 I. S. 449 und in den Werken I. S. 3.

38. S. 445 X. „Den fünfzigjährigen Erinnerungen".
Ebenda S. 296 mit der Ueberschrift: „Gruss an Hamburg zur Jubelfeier am 18. März 1863. Als Nachklang zu seinen geharnischten Sonetten unsrer Vaterstadt gewidmet", in der „Reform" zuerst gedruckt. — Das Sonett begleitete einen Brief des Dichters: Antwort auf die von dem Centralausschuss für die Märzfeier an ihn ergangenen Einladung vom 14. Febr. 1863 (s. Beyer S. 295 f.) Darin stand Z. 7. „zum neuen Fest" statt zu neuem Fest".

21. S. 270 „In diesem Kirchenstand".
Ebenda. S. 23 ohne Strophenabteilung. — Str. 2, Z. 5 stand „dann" statt „drin", Str. 3, Z. 4 „ruhen" statt „liegen".

22. S. 273 Exaudi. „Blumen, wie du sonst gepflückt".
Beyer's Friedrich Rückert, ein biographisches Denkmal. Frankfurt 1868. S. 443 mit der Anmerkung: Dieses Gedicht dichtete R. dem Andenken seiner unvergessenen Frau 1859 am Sonntage Exaudi (8 Tage vor Pfingsten). — Im Tagebuch 1858.

23. S. 274 Exaudi. „Ich gehe durch die Fluren“.
Beyer's Nachgelassene Gedichte Friedrich Rückert's; Wien 1877. S. 29, wo Str. 2, Z. 4 „geh'“ statt „schleich“, und Str. 4, Z. 3 „jeden“ statt „jedes“ steht.

24. S. 275 „Ich wünsche dort dir wieder zu begegnen“.
Ebenda S. 29, wo Str. 1, Z. 4 „vom Irdischen“ statt „von Irdischem“, Str. 2, Z. 2 „um anderswillen“ statt „um andres willen“, und Str. 2, Z. 3 „mich nach Dir“ statt „Dich nach mir“ steht.

25. S. 279 „Dies alles hielt ich sonst für mein“.
Ebenda S. 5.

26. S. 317 „Die schönen Tage kommen nun gegangen“.
Ebenda S. 21.

27. S. 320 An Schnyder von Wartensee: „Uebers Leiterle stiegen“.
Berichte über die Verhandlungen des Freien Deutschen Hochstifts, 5. Jahrgang 1864, Flugblatt 21 und 22, S. 85 mit der Einleitung: „Herr Xaver Schnyder von Wartensee, Meister des F. D. H., teilte ein neuestes Gedicht unseres hochgefeierten Stiftsgenossen und Meisters Friedrich Rückert mit, welches ihm derselbe, in Erwiderung eines, die Erinnerung an ihre erste Begegnung in der Schweiz (1817), an ihre gemeinsame Besteigung des Rigi und an ihren Abstieg über das, damals noch eines gangbaren Weges auf der Seite von Immensee erforderliche „Leiterli“ wieder auffrischenden Schreibens gewidmet hatte“. Darin Z. 1 und 10 „Leiterli“ statt „Leiterle“, Z. 7 „Aber“ statt „Also“, Z. 8 „dem anderen“ statt „des andern“ (war wohl nur Druckfehler), Z. 10 „lange“ statt „lang“. — War das Gedicht im Jahre 1864 ein neuestes, so kann es nicht aus dem Jahre 1860 stammen, wie das Tagebuch angiebt, in welchem Z. 1 „-See“ zu tilgen, und Z. 13 „sehen“ statt „sehn“ zu lesen ist.

28. S. 331 „Von allen Ehren mir am meisten wert“.
Beyer's Friedrich Rückert, ein biographisches Denkmal. Frankfurt 1868. S. 408. — Die Verse standen in dem Erwiderungsschreiben des Dichters auf das ihm unterm 15. April 1865 übersandte Diplom des Ehrenbürgerrechtes von Schweinfurt (s. Beyer S. 407f), können also nicht, wie das Tagebuch angiebt, dem Jahre 1860 angehören.

(S. 352 „Was zerpflückst du die Rose“.
Hier ist Zeile 1 mit den Worten „deine Gedanken“ aus Z. 2 zu ergänzen und diese mit „Wohin“ zu beginnen. Bildet so das erste Verspaar ein richtiges Distichon, so ist Z. 3 der Anfang eines unvollendeten zweiten).

29. S. 374 Schiffsweihe. „Ich seh' euch auszulaufen im Begriffe“.
Deutscher Dichtergarten von Frenzel und Rausch. Frankfurt 1865. 1. Juli. Str. 1. — Das Sonett war das Einleitungsgedicht der neuen, bald wieder eingegangenen Zeitschrift. Daselbst stand Z. 3 „das“ statt „was“, und Z. 11 nach „lassen“ ein Komma.

30. S. 447 XII. „So viel Flocken der Mai duftigen Blütenschnee's“.
Gartenlaube 1863 No. 25 mit der Ueberschrift: Dank an die Glückwünschenden zum 16. Mai 1863, wo Str. 3 Z. 1. „des blühendsten“ statt „des

blühenden", und Str. 4. Z. 1 „zum Gesang" statt „zu Gesang stand. — Es ist Rückert's einziges Gedicht in antiker Odenform! Vgl. Tagebuch S. 389.

40. S. 448 XIII. Den lieben Jenensern. „Mein Jubiläum habt ihr heut gefeiert".

Beyer's Nachgelassene Gedichte Friedrich Rückert's; Wien 1877 S. 7 ohne Strophenabteilung. Darin Str. 2 Z. 1 „auf dem Nacken" statt „auf den Nacken", und Z. 4 „Doktorswürde" statt „Doktorwürde".

41. S. 449 XIV. Der Marburger Arminnia. „Was helfen uns geharnischte Sonette?"

Ebenda S. 44 mit dem Datum: Neuses, Ende Mai 1863.

42. S. 449 XV. „Vor fünfzig Jahren bot ich weiche Kränze".

Ebenda S. 297. Die Strophe war dem Gruss an Hamburg (s. 38) beigefügt und hätte deshalb auch hier im Tagebuch nicht davon getrennt werden sollen.

43. S. 542 „Südfrüchte sind wir aus dem Norden".

Preussische Jahrbücher, Bd. LX. 1887 S. 405 in einem Aufsatze Friedrich Reuters: „Friedrich Rückert und die Familie Kopp"; dann wiederholt in dessen: „Bilder aus Erlangen", Altona 1888 S. 63 auch unter dem Titel: „Friedrich Rückert in Erlangen und Joseph Kopp", Hamburg 1888 S. 102. — Die Spenderin und Senderin der Südfrüchte war Frau v. Breuls geb. Kopp, in Bremen, jetzt verheiratete v. Wehrenpfennig in Berlin, und das Gedicht trug die Ueberschrift: „Meiner liebe Pate Emilie" und das Datum: Neuses, 7. Mai 1865. — Darin Str. 2 Z. 1 mit lichten Farben. Str. 4 Z. 2 Als Salamander. Str. 5 Z. 4. 5 erkornen, verlornen. Str. 7 Z. 3 Apfelsenderin. Z. 4. Die liebe Tochter.

44. S. 550 (Wenige Tage vor seinem Tode.) „Verwelkte Blume".

Boxberger's Rückert-Studien. Gotha 1878 S. 3, wo die vorletzte Zeile fehlt und am Schluss „drunter" statt „darunter" steht.

Gundelsheim (in Mittelfranken).

Besprechungen.

ALBERT LUDWIG: Lope de Vegas Dramen aus dem karolingischen Sagenkreise. Berlin, Mayer und Müller 1898. 155. S. gr. 8°.

Wenn man von einem alten Dichter überhaupt sagen kann, dass er neuerdings in Mode komme, so gilt dies heutzutage wol vor allem von Lope de Vega, dem sich die litterarhistorische Forschung seit mehr als einem Decennium mit stets wachsendem Interesse zuwendet [1]). Seit vollends die kgl. Akademie zu Madrid daran ging, den lange Zeit vernachlässigten grössten spanischen Dramatiker durch die Veranstaltung einer Gesamtausgabe seiner Werke der Vergessenheit zu entreissen, verging kaum ein Jahr, das nicht einen mehr oder minder bedeutenden Beitrag zur Würdigung und Kenntnis der Komödien des „Phönix der Dichter" gebracht hätte. Der von dem Verfasser der vorliegenden Arbeit angeregte Gedanke, eine Gruppe von stofflich mit einander verwandten Stücken Lopes zum Gegenstand einer speziellen Untersuchung zu machen, ist bei der grossen Menge seiner Werke gewiss ein empfehlenswerter.

Dr. Ludwig wählte eine der kleinsten, aber zugleich eine der interessantesten Gruppen, die Komödien aus dem karolingischen Sagenkreise, d. h. jene, welche die sagenhaften Schicksale Kaiser Karls des Grossen und seiner Paladine behandeln. Lope scheint ungefähr ein Dutzend solcher Komödien geschrieben zu haben, doch sind nur sechs, nebst einem burlesken Zwischenspiele, „Melisendra" auf uns gekommen. Der Verfasser analysirt jedes einzelne in Betracht kommende Werk genau, unterzieht es sodann einer eingehenden ästhetischen Würdigung, und macht sich schliesslich an die oft recht schwierige Beantwortung der Quellenfrage, zu welchem Behufe er ein ganzes Arsenal von Chroniken, Ritterromanen und ähnlichem Hilfsmaterial herbei zieht. Es unterliegt keinem Zweifel, dass ihn sein litterarischer Spürsinn in den meisten Fällen richtig geleitet hat, und manche Quelle ist nun, nach Dr. Ludwigs Untersuchungen, gewiss unwiderleglich festgestellt. Manchmal hielt es jedoch schwer, die Wege des Dichters ausfindig zu machen, da viele Quellen, die er benützen konnte, uns heute nicht mehr zu Gebote stehen, und Lope nach Art des Fuchses, der seine Fährte mit dem Schweife verwischt, mancherlei Kunstgriffe (wie Aenderung von Namen, Hinzuerfindung von neuen Figuren und Intrignen etc.) anwendete, um den Litterarhistorikern kommender

---

[1]) Vgl. dafür Arthur Farinelli „Grillparzer und Lope de Vega". Berlin und Weimar 1894 und Zeitschrift X, 496 f.

Jahrhunderte die Arbeit nicht zu leicht zu machen. Der Verfasser musste sich darum nach mancher mühsamen Quellenuntersuchung mit der Aufstellung von Conjekturen begnügen.

Letzteres gilt z. B. von der Komödie „Los palacios de Galiano“ (1) als deren Quelle man die Crónica general de España mit Wahrscheinlichkeit, aber nicht mit Sicherheit ansehen kann. Bei „La mocedad de Roldan“ (2) blieb es zweifelhaft, ob Lope die Reali di Francia oder ein auf diese zurückgehendes Gedicht benutzte. „Las pobrezas de Reynaldos“ (3) beruht, wenigstens zum grossen Teile, auf einem spanischen Romane: La Trapesonda; que es tercero libro de don Reynaldos etc. (1533). „Angelica en el Catay“ (4) ist eine Dramatisirung verschiedener Episoden aus Ariostos Orlando furioso. „El marques de Mantua“ (5) und „El casamiento en la muerte“ (6) beruhen auf alten spanischen Romanzen, und zwar ersteres Stück vollständig, während bei dem letzteren noch eine andere Quelle mitgewirkt zu haben scheint.

Wiederholt begegnen wir in dem vorliegenden Buche der Vermutung, dass Lope seine Komödie vielleicht in dunkler Erinnerung an eine vor Jahren gelesene oder gehörte Geschichte niedergeschrieben habe — eine Annahme, die unseres Erachtens nicht viel Wahrscheinlichkeit für sich hat. Lope dürfte bei seiner raschen Produktion kaum auf Gegenstände zurückgegriffen haben, die seinem Gedächtnisse schon halb entschwunden waren, er arbeitete wol stets — ausgenommen bei den gewöhnlichen Conversations- und Intriguenkomödien — an der Hand einer ihm unmittelbar vorliegenden Quelle. In den 1500 Büchern, die sich in Lopes Nachlasse vorfanden, dürfte der Stoff dieser sechs Komödien enthalten gewesen sein. Stützte er sich aber z. B. bei „Los palacios de Galiana“ auf eine Tradition, die sich an eine maurische Ruine zu Toledo knüpfte, so ist es noch nicht notwendig, anzunehmen, dass der Dichter sie an Ort und Stelle selbst erfuhr. Sie konnte ihm ebensogut in Valencia oder Madrid zu Ohren gekommen sein. Vieles verdanken wir jedoch gswiss auch der unerschöpflichen Fantasie Lopes.

Aus dem Versmasse der Komödien Lopes lässt sich trotz Schack's (II. 264) vagen Bemerkungen kaum ein sicherer Schluss auf ihre Entstehungszeit ziehen, und es ist kein Grund vorhanden, um anzunehmen, dass Lope den „jambischen Elfsilbler“ vor dem Jahre 1604 weniger gut beherrschte, als später. Auch das Vorkommen längerer Reden erweist sich dafür als ein höchst unsicheres Kriterium.

Litterarhistorisch interessanter als diese Quellenuntersuchungen ist der III. Abschnitt des Buches: „Die Karlssage bei Lope“ (pp. 118—148.) Der Verfasser stellt hier in der Form eines Essays zusammen, was Lope von Karl den Grossen und seinen Paladinen überhaupt bekannt war — soweit dies aus den früher genannten Komödien hervorgeht. Dieses sorgfältig gearbeitete Kapitel gewährt dem Leser einen Einblick in die Werkstatt des Dichters, unter dessen Händen alles eine neue, originelle Gestalt annahm. Dankenswert ist auch der kurze Anhang: „Verbreitung der Karlssage im spanischen Drama“, eine biblio-

graphische Uebersicht aller, dem Verfasser bekannten Komödien in spanischer Sprache, welche Stoffe aus dem karolingischen Sagenkreise behandeln.

Wien. Wolfgang von Wurzbach.

GOLZ, BRUNO: Pfalzgräfin Genovefa in der deutschen Dichtung. Leipzig, Druck und Verlag von B. G. Teubner. 1897. VII, 199 S. 8°.

Im vorliegenden Werke liefert Golz, einer Anregung seines Lehrers Max Koch folgend, eine Fortsetzung zu der zwanzig Jahre früher erschienenen trefflichen Schrift Seufferts über die Legende von der Pfalzgräfin Genovefa. Scharfsinnig hatte Seuffert nachgewiesen, dass die Legende zwischen 1325 und 1425 von einem Laacher Mönche verfasst wurde, der das Novellenmotiv der unschuldig leidenden Gattin mit dem Gründer seines Klosters, dem Pfalzgrafen Siegfried von Ballenstädt, verknüpfte, und hatte die effektreiche, breit schildernde Bearbeitung des französischen Jesuiten Ceriziers (1634) beleuchtet, durch die jene Erzählung erst ihre weite Verbreitung erlangte, während er die späteren Behandlungen des Stoffes nur summarisch aufzählte. Hier setzt Golz, der auf den neun einleitenden Seiten Seufferts Forschungen rekapituliert, ein und behandelt in fünf Abschnitten 1) die Genovefadramen in Deutschland bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts, 2) bis zur Gegenwart, 3) Kompositionen, 4) Volksschauspiele und Puppenspiele, 5) Gedichte. — Die Liste der Aufführungen beginnt mit einer Willisauer Veranstaltung aus dem Jahre 1598 und einem Prager Jesuitenspiele von 1630, dessen Quelle wir nicht kennen; bei den folgenden hat ohne Zweifel die Erzählung Ceriziers mittelbar oder unmittelbar die Anregung gegeben. Die erhaltenen Jesuitendramen, unter denen das des Nicolaus Avancinus (1686. Vgl. jetzt A. v. Weilen, Die Theater Wiens 1,31. 1899) hervorragt, fügen bisweilen bemerkenswerte Erweiterungen hinzu. Deutsche Wanderkomödianten schlossen sich mit ihren Produktionen eng an eine niederländische Vorlage, „De heylige Genoveva" von A. F. Wouthers (1644), die ich gelegentlich genauer besprechen werde, an. Im Mittelpunkte der Golzschen Arbeit stehen die Dramatiker des 18. und 19. Jahrhunderts von Plümicke (1741) bis auf Lahmann (1893); ausführliche Würdigung erfahren Maler Müller (1781, gedruckt 1811), Tieck (1799), Raupach (1835), Hebbel (1843), O. Ludwig (unvollendet). Hier zeigt sich der Verfasser als gründlicher uud besonnener Forscher; er referiert klar den Gang der Handlung, sucht die mit den früheren Behandlungen des Stoffes übereinstimmenden Züge auf, ohne ein vorschnelles Urteil über die Abhängigkeit zu fällen, er erwägt den Einfluss persönlicher Erlebnisse des Dichters und ganzer Zeitstimmungen und verzeichnet die bemerkenswerteren Urteile der Zeitgenossen. So erscheint mir namentlich bei Müller und Tieck der gemeinsame Einfluss Shaksperes und Goethes richtig hervorgehoben und Tiecks Beeinflussung durch Müller mit Recht geringer eingeschätzt, als es öfter

geschehen ist. Dass auch Calderon und der zu den zweifelhaften Stücken Shaksperes gehörige Perikles von Tyrus auf Tiecks Dichtung eingewirkt haben, macht Golz wahrscheinlich; dass der mehrfach auftauchende Sternenglaube das Vorbild von Schillers Wallenstein verrate, leuchtet mir dagegen nicht ein. Gut dargelegt wird, wie sich in der Charakteristik des Golo und der Heldin, die den wahren Prüfstein für die besondere Art der einzelnen Dichter bildet, die Sentimentalität der Wertherzeit, die religiöse Sehnsucht der Romantiker und die grübelnde Seelenanatomie eines Hebbel offenbart. In dem Bestreben, die Heldin nicht völlig schuldlos leiden zu lassen, hat Raupach, dessen Stück übrigens von erstaunlicher Oberflächlichkeit zeugt, aus der Heiligen eine lebenslustige Weltdame gemacht, während sie bei Hebbel, der sein volles Interesse dem tüftelnden Bösewichte Golo zuwandte, eine durchaus passive Haltung bewahrt. Ludwig schiebt dagegen Golo mehr in den Hintergrund und macht den Tugendstolz der Heldin, die gleich zu Anfang ihre bisherige Lieblingsdienerin verstösst, zum Angelpunkt der Entwicklung. Die späteren Dramen und Opern stehn teils unter Tiecks, teils unter Hebbels Einfluss oder verwerten auch beide Vorgänger gleichzeitig, während die bis in die Gegenwart fortlebenden Volksschauspiele und Marionettenkomödien durchweg aus dem deutschen und niederländischen Volksbuche schöpfen. Im Anhange ergänzt Golz die Mitteilungen Heydrichs und Erich Schmidts über Otto Ludwigs Genovefafragmente durch Abdruck aus dem in Weimar befindlichen, drei verschiedene Fassungen aufweisenden hsl. Nachlasse des Dichters.

Nachzutragen wüsste ich nur wenig: eine Aufführung durch P. F. Ilgner in Köln 1770 (Annalen des histor. Vereins für den Niederrhein 50, 163), zwei Puppenspiele im Berliner Mscr. germ. qu. 1247, 3 (von H. Müller, 6 Akte) und 4 (zwei Fragmente), ein Gedicht von Wolfgang Müller von Königswinter (Dichtungen 3, 168—182). Hocker, Moselland 1852 S. 150 und 154 druckt die Gedichte Simrocks und Rousseaus (Golz S. 166 f.) ab; andres verzeichnet O. Schell, Bergische Sagen 1897 S. 257 und 586. F. Görres, Annalen des hist. Verein für den Niederrhein 66,1.

Berlin. Johannes Bolte.

Germanistische Abhandlungen begründet von Karl Weinhold, herausgegeben von Friedrich Vogt. XI. und XII. Heft. Breslau, Verlag von Wilhelm Köbner (Inhaber M. und H. Marcus) 1895 und 1896. 282 und 245 S. 8.

Paul Drechslers Abhandlung „Wenzel Scherffer und die Sprache der Schlesier. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Sprache", welche den Inhalt des elften Heftes bildet, ist der zweite Teil der im gleichen Verlage 1886 veröffentlichten Dissertation des Verfassers (vgl. Ztschr. I, 359). Drechsler hat sich darin die begrenzte Aufgabe gestellt, Wenzels Sprache und Wortschatz von den zahlreichen Zusätzen und Erweiterungen, die im Laufe der Jahre hinzugekommen waren, wieder zu trennen und ge-

sondert zu überarbeiten. Die sprachlichen Erscheinungen in den Werken der anderen Schlesier werden nur vergleichs- oder ergänzungsweise herangezogen. Als Grundlage und Vorbild dienten ihm die bahnbrechenden Arbeiten Weinholds über den schlesischen Dialekt. Wenzel Scherffers Sprache wurzelt in der Mundart, weil er von ihr gegenüber der à la Mode-Sprachmengerei alles Heil für die deutsche Sprache erhofft; sie ist daher für die Kenntnis der schlesischen Laut- und Formlehre von grösster Bedeutung. In drei Abschnitten behandelt Drechsler umsichtig und gründlich die Lautlehre, die Wortbildung und Formlehre und giebt dann eine lexikalisch angelegte Übersicht über Scherffers vollständigen Wortschatz, die durch die zahlreichen Vergleichsstellen aus anderen Schlesiern und Heranziehung der lebendigen Mundart sowie kulturhistorische Exkurse besonders Interesse gewinnt. Die Arbeit ist ein von warmer Liebe zur Heimat, gründlichem Sprachverständnis und mühsamstem Fleisse zeugender wertvoller Beitrag zur deutschen Dialektforschung.

Im zwölften Hefte bieten ehemalige Kollegen, Schüler und Mitforscher Karl Weinholds ihm, dem Begründer der vorliegenden Sammlung, in einer Festschrift zu seinem fünfzigjährigen Doktorjubiläum im Namen der Schlesischen Gesellschaft für Volkskunde, „Beiträge zur Volkskunde". Der ursprüngliche Plan, die schlesische Heimat der Festgabe und Weinholds im Inhalte der Festschrift besonders zu berücksichtigen, ist durch zufällige Umstände zurückgetreten. Aber Weinhold hat dem Studium der Volkskunde, auf dessen Pflege die Einleitung zur „Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte" 1886 als besondere Aufgabe hinwies, selber in seiner Zeitschrift für Volkskunde das ganze weite Gebiet derselben tätiger Forschung zugänglich machen wollen. So durfte auch in der aus Schlesien ihm zugehenden Festschrift Heimatliches und Allgemeines Platz finden. Völlig aus liebevoller Beobachtung schlesischen Volkslebens erwachsen sind die Aufsätze von Franz Schroller und Paul Drechsler. Der erste schildert in grossen Zügen die Wandlungen, welche die Neuzeit in Leben und Anschauungen des schlesischen Bauern hervorgebracht hat, wobei die Auflösung des alten Verbandes zwischen Herrschaft und Gesinde besonders betont wird; Drechsler bietet eine Darstellung des Sprachschatzes der schlesischen Weber auf Grund von Sammlungen aus Katscher in Oberschlesien. Paul Regell, der bekannte Hirschberger Rübezahlforscher, weist nach, wie Sagenneubildungen sich fast nur noch auf dem Gebiete etymologischer Umdeutung vollziehen, indem er die an die Fischbacher Falkenberge, die Kiensburg im Weistritztale u. a. geknüpften Sagen vom Goldesel und den Altvätern auf ursprüngliche Bergbauausdrücke zurückführt und an anderen Sagen und Namen die von Halbgebildeten verübte Umdeutung nicht mehr verstandener Bezeichnungen nachweist. An den bei Breslau gelegenen Jungfernsee und seine Sagen knüpft Karl Olbrich unter Heranziehung zahlreicher verwandter Sagen eine Betrachtung über die Entwickelungsgeschichte einer lokal begrenzten Mythe.

Die weiteren Beiträge sind von dem Grunde der schlesischen Heimat losgelöst und bewegen sich frei auf dem Gebiete der germanischen und

indogermanischen Volkskunde und ihrer internationalen Beziehungen. Otto Warnatsch deutet den Namen der nordischen Göttin Sif als „die frohmachende", Otto L. Jiriczek giebt bei einer weitschichtigen, gründlichen Untersuchung der Amlethsage auf Island uns einen Einblick in den verschlungenen Weg der Sagenwanderung, Theodor Siebs durch Veröffentlichung und Deutung der Flurnamen des Saterlandes einen wertvollen Beitrag zur Flurnamenkunde. Ohne jeden Kommentar hat Eugen Mogk unter Vorbehalt späterer historischer Bearbeitung die Formeln und Bannsprüche eines in seinem Besitze befindlichen alten Arzneibüchleins veröffentlicht, Wilhelm Creizenach charakterisiert kurz einige Handschriften von polnischen Weihnachtsspielen unter Inhaltsangabe des einen Dialogus. Kurz, aber interessant ist der Beitrag Alfred Hillebrandts, in dem er die Stellung der Çudras in der Gesetzgebung der Brahmanen mit den analogen Verhältnissen antiker Völker in Vergleich stellt. Aus dem weiten Gebiete der vergleichenden Sagenforschung stammen schliesslich die Beiträge von Siegmund Fränkel und Friedrich Vogt. Während ersterer von dem Grundmotiv des deutschen Abenteuers von den „Drei Mönchen von Kolmar" ausgehend, alte und moderne orientalische Erzählungen zum Vergleiche heranzieht und die gemeinsame Quelle vermutend sucht, knüpft Friedrich Vogt an das allbekannte Märchen vom Dornröschen an, weist an einem ganzen Kreis verwandter Märchen die bewusste oder unbewusste Volksvorstellung von einem ursächlich wie in der Erscheinung bestehenden Zusammenhange von Wärme und Licht mit Blühen und Leben nach und verfolgt die märchenhaften Fassungen der Mythe, bis wir den Ausgangspunkt ihrer Wanderungen in einem antiken Mythus, der Sage von der griechischen Thalia, erkennen. Möge diese kurzgefasste Schilderung des reichen und mannigfachen Inhalts dem Buche bei allen Freunden der Volkskunde zur Empfehlung dienen!

Schweidnitz. Karl Olbrich.

ADAM SCHNEIDER: Spaniens Anteil an der deutschen Litteratur des 16. und 17. Jahrhunderts. Strassburg i. E. Verlag von Schlesier und Schweikhardt. 1898. XIX, 347 S. 8°.

Gerne hätte ich von diesem stattlichen, mit einem prächtigen Titel versehenen Buche, welches einige meiner vor etlichen Jahren in dieser Zeitschrift (V, 135 u. 276; VIII, 318 u. 370) erschienenen Abhandlungen über die litterarischen Wechselbeziehungen zwischen Spanien und Deutschland ergänzen will, Gutes, nur Gutes gesagt. Es ist in der Einleitung mit Nachsicht und gar mit Lob meiner Arbeit gedacht. Es sind in Hülle und Fülle Bücher von jeder Gattung und in mancherlei Sprachen in dem gelehrt sein sollenden Verzeichnis aufgenommen worden. Es ist unendlich viel Mühe und gewiss auch rühmliches Studium zur Vollendung und Verdickung dieses Erstlingsopus verwendet worden, welches aus einer Doktordissertation erwachsen zu sein scheint. Die Lesung der

ersten Seiten des neuen Buches genügte indessen leider um meine Erwartungen vollkommen zu enttäuschen. Mit einer rein bibliographischen Arbeit, mit lauter geschickt und ungeschickt zusammengereihten Titeln und Zahlen ist zur Geschichte des Einflusses Spaniens auf die Kultur und Litteratur Deutschlands blutwenig gedient. Den Wert von derartigen gedankenleeren, trockenen Zusammenstellungen will ich damit nicht im mindesten schmälern. Wir leben ja in wonnigen Zeiten, wo das ganze menschliche Wissen zum Nutzen und Frommen der Laien und Gelehrten in wohlgeordneten, bequem zu überschauenden Tabellen eingeteilt und verzeichnet wird; je seltener der göttliche Funke der Idee im Menschen, desto dringender das Bedürfnis einer übersichtlichen Classification des Ueberlieferten, bereits Gedachten und Vollbrachten. Wer wird nach Jahren und Jahren den gewaltigen Nutzen, die mannigfache Befruchtung der überall und allgemein verbreiteten, sich über alle Wissenschaften und Künste erstreckenden Compendien, Encyklopedien und Bibliographien ermessen können?

Hätte Schneider sein Werk, wie das Vorwort richtig besagt, einen „Versuch einer Bibliographie der im 16. und 17. Jahrhundert erschienenen Uebersetzungen aus dem Spanischen“ genannt, so hätte er seinen Lesern eine grosse Enttäuschung erspart. Mit der blossen Aufzählung der deutschen Uebersetzungen und Bearbeitungen und ihrer spanischen Vorlagen konnte sich der Verfasser allerdings nicht zufrieden geben und so hat er nebst manchen wirklich beachtenswerten Auszügen aus seltenen, jetzt wenig oder überhaupt gar nicht gelesenen Büchern, nebst der häufigen, lehrreichen Gegenüberstellung der deutschen Uebersetzung zur spanischen französischen oder italienischen Vorlage einige dürftige Nachrichten über das Leben und Schaffen deutscher und fremder Dichter, Prosaisten und Uebersetzer hinzugefügt, welche, wofern sie nicht wörtlich das Urteil anderer wiedergeben, dürftig und flach, in holpriger Sprache abgefasst sind[1]) Es mangelt dem Verfasser völlig die Gabe des Charakterisierens, es fehlt ihm an Verständnis für Kunst und Poesie. Wie kläglich ist z. B. was über den tiefsinnigen Roman „Atalaya de la vida humana“ berichtet wird: der verdeutschte „Guzman“ soll „als Vorläufer der freilich nicht blos den deutschen sondern auch den spanischen Guzman unendlich überragenden Simplicianischen Schriften Grimmelshausens anzusehen“ sein. Im ganzen „Buscon“ des originellen Quevedo soll sich „nichts geniales“ finden; Quevedo selbst wird Roheit, Unanständigkeit und Gemeinheit billig vorgeworfen, seine „Visiones“ zeigen „einen feinen Witz und eine vortreffliche Laune, aber auch Bitterkeit und treffenden Spott“ [2]). Lohenstein über-

[1]) Auch directe grammatische Verstösse sind in dem Buche nicht selten. Ueber den „Lazarillo“ wird auf S. 213 gesagt: „Er ist zu einer unsterblichen Gestalt im Schrifttum der Welt . . . geworden, indem sein Schöpfer kühn in das vollste, tiefste Volksleben seiner Zeit griff“ u. s. w.

[2]) „La de Quevedo“ sagte Cánovas del Castillo von der Sittenmalerei des grossen spanischen Satirikers („El Solitario y su tiempo“, Madrid 1883, S. 160) no es nunca exacta, sino exagerad isima, y su pintura no es, por tanto, de tan buen dibujo cuanto poderosa paleta, y de colorido jamás superado eu literatura.“

setzt mit grosser Sorgfalt, er giebt den Inhalt des Originals vollkommen wieder „soweit es in der von der spanischen so himmelweit verschiedenen deutschen Sprache ..... irgend möglich war". Postel, „ein sehr gelehrter Mann, der viele Sprachen verstand, war im Librettoschreiben geradezu ein Genie". Von Diego Hurtado de Mendoza erfahren wir nur, dass er „eine der glänzendsten Erscheinungen aus der Zeit Karls V. war". Die „Celestina" „ist und bleibt eine höchst interessante und beachtenswerte Erscheinung in der Geschichte des spanischen Theaters". Auch mit direkt falschen Urteilen schmückt sich mitunter das Buch. Die Novellen Cervantes' sollen wirklich, wie die Vorrede der „Novelas exemplares" angiebt („estas son mias propias, no imitadas, ni hurtadas; mi ingenio las engendró y las parió mi pluma") „von ihm erfunden und eigener Erfahrung und Beobachtung entnommen" worden sein. Gracian (vgl. Zeitschrift IX, 379f.) „eine der merkwürdigsten Erscheinungen in der spanischen Literatur", soll mit seinen philosophischen Schriften „einen ausserordentlichen Ruhm" erworben haben. Viele seiner Schriften „zeugen von grossem Scharfsinn .... während andere dagegen von jesuitischem Geiste eingegeben sind". Andreas Perez musste mit der „Picara Justina" „den bedenklichen Ruhm der erste Verderber der spanischen Prosa zu sein" ernten. Salvador Pons soll 7 Jahre nach seinem Tode (er starb 1620) noch als Magister der Theologie gewirkt haben. Der „Don Quixote" sollte auch in Deutschland „dem eigentlichen Ritterromane den Todesstoss" versetzen.

Die rein bibliographischen Aufzeichnungen gelingen dem Verfasser etwas besser. Volles Lob verdient sein Streben nach Vollständigkeit und Genauigkeit; leider aber war sich Schneider der Schwierigkeiten, welche seine mühsame Forschung überwinden musste, nicht immer bewusst. Wo so vieles aus Spanien, nicht unmittelbar, sondern durch Vermittelung Frankreichs, Italiens, Hollands nach Deutschland eingedrungen, war die Kenntnis der Sprache und Litteratur dieser Länder für einen gewissenhaften Kritiker erforderlich. Die Sprache und die Litteratur fremder Völker waren auch für Schneider eine bedenkliche Klippe, an welcher er ab und zu gescheitert ist. Das blinde Aufzeichnen nach den üblichen, nicht immer zuverlässigen Compendien, ohne Kenntnis der einschlägigen Litteratur, hat sich oft gerächt. Manche Fehler, viele unverzeihliche Lücken wären leicht durch Benutzung der bibliographischen Werke von Melzi und Tosi, von Gamba's „Bibliogr. delle novelle italiane", von Quadrio's immer noch brauchbarem Werke: „Storia e ragione" etc., von Fontanini-Zeno's „Storia dell' eloquenza italiana", von Mazzuchelli's „Scrittori", Marcellino da Civezza's „Saggio di bibliogr. Sanfrancescana", Tiraboschi's „Storia della letter. ital." und „Scrittori modenesi", Bongi's „Annali di Gabriel Giolito" u. s. w. vermieden worden. So musste Hieremia Foresti als eine eigentümliche Latinisirung des Namens Giov. Battista Peruschi erscheinen. So mussten Agreda's „Novelas morales" als eine Uebersetzung aus dem Italienischen aufgefasst werden. Celio Malespini wird zum Florentiner umgetauft und soll im Jahre 1531 statt 1540 zur Welt gekommen sein. Savorgnano's bekannter Tractat „Arte militare, terrestre e marittima" soll eine Uebersetzung der „Theoria y pratica de guerra" des Bernardino de Mendoza sein und derartiges mehr.

Mit der spanischen Litteratur ist Schneider etwas vertrauter als mit der italienischen und französischen, aber auch hierin ist durch Vernachlässigung fast sämmtlicher neuen Stndien und Forschungen bedenkliches geleistet worden. Die bereits tapfer fortgediehene „Revista critica de historia y literatura" ist Schneider gänzlich unbekannt. Aus Puibusque's trüber Quelle schöpft Schneider unermüdlich, vergisst aber Menéndez y Pelayo's Hauptwerk „Historia de las ideas estéticas", den 3. Band der „Ciencia española", die „Estudios de crítica literaria", die schönen und gelehrten Einleitungen zur „Antologia de poetas líricos castellanos" des nämlichen unermüdlichen Forschers; F. Wolf's „Stndien" werden zwar angeführt, zweifelhaft ist mir aber ob Schneider sie der Lesung gewürdigt hat; Fitzmaurice-Kelly's bibliographische Angaben als Anhang seiner Cervantes Biographie, sowie die leider durch den Tod des Verfassers unterbrochene „Bibliografia crítica de las obras de M. Cervantes" des M. Rius (Barcelona 1895) sind Schneider, der auf Watt verweist, entgangen. Amador de los Rios' „Obras del Marques de Santillana" (1852), Latassa's reichhaltige „Bibl. de los escritores aragoneses" in der 2. vermehrten Ausgabe A. Chaves' „Historia y bibliografia de la prenta Sivillana" (1896), einige neue Ausgaben von spanischen Schriftstellern, wie z. B. die „Obras del Beato Juan de Avila" (Madrid. 1896 in 4 B.), sowie einige Studien und Monographien: Pio Tejera „Saveedro Fajardo, sus pensamientos, sus poesias, sus opúsculos" (1884), Hazaña y la Raua „Discurso" über Mate Aleman (Sevilla 1897). Geston „Nuevos datos para ilustrar las biografias del maestro Juan de Mal Lara y de Mateo Aleman" (1897)[1]), Domingo Berrnete „El misticismo de San Juan de la Cruz" (Madrid 1894), A. Catalán y Laotrre „El beato Juan de Avila. Su tiempo, su vida y sus escritos y la literatura mística en España" (Madrid 1895), Cunninghame Graham's Biographie der Santa Teresa (1894) Fr. Justo Cuervo „Biografia de Fr. Luis de Granada" (Madrid 1896) u. s. w. wusste Schneider so wenig zu verwerten wie Croce's und des Recensenten Studien über die litterarischen Beziehungen zwischen Spanien und Italien und Lanson's „Etudes sur les rapports de la littérature française et de la littérature espagnole" („Revue d' histoire littéraire de la France" 1896).

Die reichen Schätze der Strassburger Bibliothek boten dem Verfasser manches Seltene und Wertvolle, was auch früheren Forschern entgangen oder von ihnen unberücksichtigt gelassen wurde. Hätte aber Schneider vor dem Drucke seines Buches die kleine Reise bis nach München nicht verschmäht, um blos durch Nachschlagen der Kataloge der überreichen Hof- und Staatsbibliothek, Einsicht zu gewinnen, in die aus früheren Jahrhunderten stammenden deutschen Uebersetzungen aus dem Spanischen, so würde er seine immerhin beträchtliche Liste bedeutend vermehrt und einige Versehen in seiner Bibliographie vermieden haben. Wie seinerzeit Italien und Frankreich und selbst das ferne England, erhielt anch Deutschland aus Spanien im 16. und 17. Jahrhundert eine Flut von theologischen

[1]) L. Hohmann's „Studie zu Luis Velez de Guevara", Progr. Hamburg 1899 ist mir leider noch nicht zu Gesicht gekommen.

Erbauungsschriften, welche nebst den so häufig nachgeahmten Novellen und Erzählungen, entschieden das Beste sind was aus spanischer Fantasie und Gefühlsschwärmerei entspross. Als Gegenwehr zur reformatorischen Bewegung in deutschen Ländern haben sie ihre historische Bedeutung bewahrt, und fromme Herzen aus jesuitischen und nicht jesuitischen Kreisen nehmen noch heutzutage an den Gebet- und Andachtsbüchern, den Herzensergiessungen spanischer Theologen und Mystiker vergangener Jahrhunderte, Zuflucht.[1]) Wie eine geschickt gewählte Dissertation des Verfassers dieser Bibliographie „Die spanischen Vorlagen der deutschen theologischen Litteratur des 17. Jahrhunderts" (Freiburg i. B. 1897) und das noch nicht abgeschlossene, Schneider leider unbekannt gebliebene mehrbändige Werk Hurter's „Nomenclator Literarius recentioris theologiae catholicae" (Innsbruck 1892—99) deutlich zeigen, haben Deutschlands Theologen den spanischen Kollegen recht viel zu verdanken.

Ein unnötiger Ballast, welcher dem Buche beigefügt wurde, ist entschieden die Aufzählung sämmtlicher Drucke spanischer Originalausgaben und der den deutschen Uebersetzern unbekannt gebliebenen romanischen Bearbeitungen, welche hunderte von Seiten füllen und mit dem behandelten Thema in gar keiner Beziehung stehen. Wofern diese oder jene italienische, französische, holländische Uebertragung als Vorlage für die deutsche Uebersetzung gedient hat, war die Erwähnung der vermittelnden Ausgabe gewiss erwünscht. Wozu aber die Angabe anderer Drucke, wozu die chaotische Reihenfolge nichts sagender Namen und Zahlen, welche eine geschicktere Hand aus holländischen, englischen, französischen und italienischen bibliographischen Handbüchern herausgreifen konnte? Oft aber, wie es bei Guevara und Mexia der Fall ist, lässt uns Schneider mit der Angabe der ursprünglichen romanischen Bearbeitung im Stiche. Oft ist Unbedeutendes verzeichnet und Bedeutendes verschwiegen. Von B. Barezzi wird z. B. die Uebersetzung des „Guzman de Alfarache", nicht aber die des „Lazarillo" verzeichnet.

Uebersetzungen aus dem Spanischen ins Lateinische, welche von deutschen Schriftstellern angefertigt wurden, will der Verfasser unberücksichtigt lassen. Mit Unrecht wohl, denn schwerlich wird sich die in fernen Jahrhunderten zur Blüte gelangte lateinische Litteratur von der in deutscher Sprache niedergeschriebenen, aus dem Gemeingut deutscher Nation ausscheiden lassen können. In mehreren Fällen jedoch wurde von diesem leitenden Grundsatz abgesehen und finden wir ab und zu lateinische Uebertragungen aus spanischen Schriften verzeichnet. So wird K. Barth's originelle lateinische Uebersetzung der „Diana enamorada" des Gil Polo erwähnt; mit gleichem Rechte hätten wohl die von Caspar Ens verfasste und von Barezzi offenbar beeinflusste, lateinische Uebersetzung des „Guzman de Alfarache" („Vitae humanae proscenium sub persona Gusmanni Alfarachii . . . representantur", 1652), diejenige des „Lazarillo de Tormes" („Lazarillus adolescentiae suae narrat historiam"

[1]) Dass selbst Jean Paul aus den Schriften Molina's und Escobar's Nutzen gezogen, werde ich in der Fortsetzung meiner Studien in dieser Zeitsch. nachweisen.

als Anhang zum 7. Capitel des „Vitae humanae proscenium“, vielleicht aus der Feder des nämlichen C. Ens), sowie die von Ens lateinisch wiedergegebene Novelle des Cervantes „El licenciado Vidriera“ („Phantasio-Cratuminos sive homo vitreus“ in „Epidorpidum lib. V“, Coloniae 1659)[1]) ihren Platz in einer Bibliographie der Uebersetzungen aus dem Spanischen finden sollen.

Zufällig ist das erste von Schneider aufgezeichnete Buch eine Verdeutschung aus dem Lateinischen; was aber den Verfasser bewogen haben mag, die schon im XV. Jahrhundert entstandenen Verdeutschungen lateinischer Werke spanischer Schriftsteller zu vernachlässigen, wie z. B. die Uebersetzung des vielgelesenen „Speculum vitae humanae“ des Rodericus Zamorensis durch Stainhoevel (1472) und das 1481 erschienene älteste Werk über Weinbereitung, eine deutsche Uebersetzung des bekannten Tractats Arnaldo's de Villanova[2]), will mir nicht einleuchten.

Vielleicht entschliesst sich der Verfasser sein Buch, welches in seiner jetzigen Gestalt den Anforderungen einer gesunden Kritik durchaus nicht genügen und entschieden kein klares, kein übersichtliches Bild von dem Einflusse Spaniens auf die deutsche Litteratur des 16. und 17. Jahrhunderts geben kann, einer gründlichen Umarbeitung zu unterwerfen. Nach Reinigung der vielen Schlacken, nach Beseitigung des vielen Unnötigen und Ueberflüssigen könnten die 346 S. unbeschadet auf die Hälfte zusammenschrumpfen. Eine geordnetere Einteilung, eine sorgfältigere Wiedergabe der deutschen und fremden romanischen Texte, einige dem Buche beigefügte zusammenfassende Bemerkungen am Anfang und Ende eines jeden Abschnitts und stellenweise auch die Angabe mancher in Deutschland gedruckten Werke spanischer Verfasser (wie z. B. Vives „De disciplinis“, Köln 1531, 1532, 1536) und solcher, welche, obwohl sie keine deutsche Uebersetzung erfuhren, (wie Gines Perez de Hita's romanhafte, ins französische 1683 übertragene „Historia de las guerras civiles de Granada“) mehr jedoch wie die Uebersetzungen selbst auf Deutschlands Geist und Kultur wirkten und mehrfach nachgeahmt wurden, werden dem Buche mehr Leser verschaffen und unsere Kenntnisse noch mehr fördern.

---

[1]) Vgl. „Revista critica“ November 1896 und J. Fitzmaurice-Kelly's Artikel in der „Revue hispanique“ IV, 59 ff. Ob C. Ens als Verfasser der verschollenen lateinischen Uebersetzung des „Don Quixote“ angesehen werden muss, bleibt dahingestellt.

[2]) „Hienach volget ein löblich tractat eines fůrne-men doctors der erzney mit namen Arnoldi / de noua villa d' ein arczt des kůnigs vō franck- / reich gewesen ist. Diser tractat haltet jun von berey / tung vñ brauchung der wein zu gesuntheyt d' menschē / wôlichs bůchlin der subtil vnd sinnreich Wilhalm vō hirnkofen genannt Renwart zu lieb vnd geuallen den Fursichtigē Ersamen vñ weysen Burgermeistern vñ Rate d' loblichē stat Nůremberg von latein zu teutsch / transferiert vnd beschriben“ Augsburg 1481 (Vgl. E. Roth „Zur Litteratur deutscher Drucke des 15. und 16. Jahrhunderts“ in der „Zeitsch. f. deutsche Philol.“ XXVI, 470). Bekanntlich hat Lessing viel auf Villanova's Wissen gehalten. Unter den verborgenen Schätzen, welche seine Wünschelrute in jedem Fach zu entdecken wusste, befand sich der 1496 gedruckte äusserst seltene „Tractatus descriptionnm morborum in corpore humano existentium“ (Vgl. „Arch. f. Litter.“ IX, 580).

Der Versuch dieser gewünschten Umarbeitung soll hier nicht im mindesten gewagt werden. Habe ich auch unlängst ein erbarmungslos trockenes Buch im Dienste einer künftigen Geschichte der Wechselbeziehungen Spaniens mit den übrigen Völkern Europas verbrochen („Apuntes sobre viajes“ etc. Oviedo 1899), so erkläre ich mich jetzt offen und ehrlich für jede rein bibliographische Arbeit wenig geneigt. Was ich gelegentlich in Schneiders Buch hineingekritzelt habe und was mir einiger Beachtung seitens des Verfassers und der Leser dieser Zeitschrift würdig erscheint, gebe ich hier anspruchslos wieder.

* * *

Die Reihe der theologischen Schriften wird mit der Uebersetzung eines ziemlich trockenen moralischen Tractats des Diego de Estella, welches aber weit mehr wie die schönen und begeisterten „Cien meditaciones devotisimas del Amor de Dios“ ausserhalb Spaniens Anklang fanden, eingeleitet. (Im Englischen wurde es von Thomas Rogers nach der italienischen Vorlage (1584) übersetzt: „The contempte of the world and the vanitie thereof.“) Die lateinische Vorlage beruht nicht auf der lateinischen Uebersetzung Peruschi's, dessen Name der Franzose in ganz eigentümlicher Weise latinisiert haben soll, sondern auf Foresti's Uebersetzung:

„Libro della vanità composto dal R. P. F. Diego di Stella dell' Ord. di S. Francesco Osser. Diviso in tre parti. Nelle quali si tratta, del dispregio della Vanità del Mondo, de' suoi peruersi costumi, e inganni, e come si dee seruire à Giesv Christo. Nvovamente tradotto di Spagnuolo in lingua Toscana, da Geremia Foresti, et di nuouo Ristampato. In Fiorenza, Appresso Giorgio Marescotti, 1574“. (Die Widmung an Cosimo de' Medici Gran Duca di Toscana trägt das Datum XI Juni 1573). Eine weitere vermehrte Ausgabe mit einem etwas veränderten Titel: „Il Dispreggio delle Vanità del Mondo. . . . . Tradotto . . da G. Foresti. Et con fidelissimi sommarij ne' principij de' Capitoli ampliata et arrichita“, erschien zu Venedig. Appresso Christoforo Zanetti, 1576. Andere Ausgaben von 1578, 1583, 1581.

Auch Pietro Buonfanti da Bibbiena übersetzte, wie ich aus Mazzuchelli („Scrittori“ II, 2380) entnehme das gleiche spanische Werk ins Italienische: „Il Dispregio delle vanità del Mondo“ etc. Firenze 1581; Venezia 1589 und 1594. Ein Sonett zum Lobe Estella's geht der Uebersetzung voran.

Vergessen wurde eine spätere Ausgabe der deutschen Uebersetzung: „Drey Bücher Von verachtung vnd Eytelkeit der Welt: Durch den Ehrwürd: Patrem Didacum Stellam . . . in Hispanischer Sprach beschrieben. Auss derselben in die Welsche sprach / nochmals in die Lateinische / letzlich aber von newem in die Teutsche nach dem Lateinischen Original gebracht. Cöllen 1617. (Widmung: Dem Ehrw. Herrn Casparen von Wildungen / Capitularen dess Stiffts Fuldt etc. . . Der erste Theil . . . Durch den Ehrw. P. F. Did. Stellam . . Darnach auss der Hispanischen in die Italianische durch Hieremiam Foresti etc.)

Einer weiteren deutschen Uebersetzung aus Diego de Estella wurde überhaupt nicht gedacht:

„Hundert Von der Liebe Gottes Schöne / ausserlesene / vnd andechtige Betrachtungen. Auss H. Schrifft vnd anderer H. Vättern Bücher / durch den Ehrw. Herrn Didacum Stellam Ord. S. Francisci beschrieben / Nun aber durch H. Petrum Pliekium Andernacum Teutschmeisterischen gebiets auff der Ebnen zu Offenaw Pharherrn / in Teutsch vbergesetzt etc." Cölln. Durch Arnoldum Quentel 1607. (Vorrede und Widmung an Herrn Carlo Freyherrn zu Wolckenstein).

Eine lateinische Uebersetzung des „Oratorio" Antonio de Guevara's: „Oratorium religiosorum" erschien zu Köln 1614. Bereits im Jahre 1555 war Guevara's „Monte Calvario" in italienischer Sprache übersetzt: „La prima parte del Monte Calvario nella quale si trattano tutti i Sacratissimi Misteri avvenuti in questo Monte fino alla morte di Cristo composto da Antonio di Guevara . . tradotto di Lingua Spagnuola nell' Italiano da Alfonso de Ulloa". (Weitere Ausgaben von 1557, 1560). Der Uebersetzung Pietro Lauro's war der „Oratorio de' religiosi del Guevara tradotto dallo Spagnuolo", Venezia 1565, 1568, . . . 1605 beigefügt. Es ist nicht ausgeschlossen, dass Albertinus nebst der spanischen auch die italienische Vorlage benützte.

Das vielgelesene Werk „Audi filia" des Juan de Avila stand wenige Jahre nach seiner Veröffentlichung auf dem Index und wurde mit bedeutenden Umänderungen im Jahre 1577 zu Alcalá wieder neu aufgelegt. Nach der französischen Uebersetzung des Arnaud d' Audilly erschien: „Die triumphirende Tugend, Teil 1 und 2, übersetzt ins Lateinische von Jac. Canisio, vermehrt von J. Hornig, mit dem 3 Theil versehen von Maximilian Rassler. 3 Bände. Augsburg und Dilling 1700, 1717 (eine 5. Ausgabe erschien 1752—55; die „Lehren von der wahren Tugend" wurden zu Brixen 1776 zum 3. Male aufgelegt). Es ist bemerkenswert, dass die berühmten „Cartas espirituales" des Juan de Avila, welche wiederholt ins Französische und ins Italienische (von Falconi, Balducci, Timoteo Botonio etc.) übersetzt wurden, keinen deutschen Uebersetzer bis unmittelbar vor der Mitte des 19. Jahrhunderts fanden.

Ein Teil des „Abecedario" des Francisco de Osuna wurde von Aegidius Albertinus unter folgendem Titel verdeutscht:

„Spiegel der Reichen. Darinn gehandelt wird von dem Vrsprung / effect vnd wirckung der Reichthumb / vnd was gestallt die Reichen vere pauperes Spiritu, oder wahre Armen dess Geistes halber sein vnd selig werden können: Sampt einem denckwirdigen Dialogo oder Gespräch vom Reichen Prassen vnd armen Lazaro: Vnd beschliesslichen / werden die Reichen in allen vnnd jeden jhren offentlichen und heimlichen kummernussen / nöthen vnd anligen getröst. Durch Herrn Franciscvm de Ossvna in Hispanischer Sprachen componiert, vnd durch Aegidivm Albertinvm Bayrischen Secretarium verteutscht". Gedruckt zu München / durch Nicolaum Henricum. 1603. Das Buch ist „dem Ehrwirdigen in Gott vnd Edlen Herrn Johann Abbte dess Ehrwirdigen Gottshauses Fürsten-

feldt" gewidmet, dessen Bibliothek, nach der Vorrede zu schliessen, manche Schätze spanischen Ursprungs enthielt: „Nachdem ich vor disem / ein tractätel in Truck aussgehē lassen / .... hab ich seythero auff meines genedigisten Fürsten ... mir anuertrawten ansehenlichen vñ weitberumbten Bibliothek noch ein anders Tractätel gefunden / welches dem vorbemelten anhängig / und der Spiegel der Reichen intituliert ist".

Ueber die „Conversion de la Magdalena" des Malón de Chaide und im allgemeinen über die ab und zu von deutschen Mystikern beeinflussten spanischen Mystiker des XVI. und XVII. Jahrhunderts vergl. ein treffliches Capitel in Menéndez y Pelayo, „Historia de las ideas estéticas eu España" Tomo II, [Vol. I] S. 117 ff. Der 4. Teil der berühmten „Conversion" (el alma en gracia — tratado del amor) wurde jüngst neu aufgelegt in „Joyas de la mística española". Madrid 1899.

Albertinus hat auch den „Desposorio Espiritual" des Alonso de Orozco verdeutscht:

„Das Buch der Geistlichen Vermählung. Allen Closter vñ jungkfrawen vnd andern Religiosen vast annemblich vnd nutzlich zulesen. Anfangs durch den Ehrwirdigen Alphonsvm De Horosco, in Hispanischer sprachen beschriben. Durch Aegidium Albertinum, Hertzogs Max: In Bayern / Secretarium verteutscht / vnd der Ehrwürdigen in Gott vnd Edlen Frawen / Frawen Barbara Äbbtissin zu Schönfeldt / etc. dedicirt und zugeschriben". Gedruckt zu München | durch Nicolaum Henricum. 1605. Auch die „Regula Sancti Augustini" des Orozco fand einen deutschen Uebersetzer im XVII. Jahrhundert: „Auslegung der Regel des heiligen Augustin in latein beschrieben, anjetzo aber in das Teutsche übersetzt". München 1694 (eine weitere Ausgabe, München 1731). (Ein eifriger italienischer Uebersetzer des Orozco war der Savonese Fulgenzio Baldani. Die „Confessioni del servo di Dio F. Alonso d'Orozco .. con un compendio dell' Informazioni della vita dello stesso" erschienen zu Genova 1624).

Die Angabe einer deutschen Uebersetzung aus Francisco Ortiz Lucio's „De los quatro novísimos" beruht auf einem Missverständnis. Der Uebersetzer hat nur das XVI. und XVII. Tractat des „Jardin de amores santos y lugares comunes" des Ortiz Lucio" (De la consideracion de la muerte — Del juicio final") berücksichtigt und sein Büchlein im Jahre 1610 in Augsburg, nicht in Ingolstadt gedruckt. Auch hat er nicht den spanischen Verfasser Paulus Franciscus genannt, sondern richtig Patrem Franciscum. „Beschluss Menschlichen Lebens, durch den Todt, vnd Gericht. Durch den Ehrw: herren Patrem Franciscum Ortiz Franciscaner Ordens in Hispanischer Sprach beschriben, Jetzt aber, von einem güetthertzigen in die Teutsch bracht".

Die auf S. 24 verzeichnete Uebersetzung; „Newe Kunst recht vnd vollkommentlich zu leben etc." dessen spanisches Original Schneider unbekannt blieb, ist die Verdeutschung eines sehr verbreiteten, später auch von Ambrosio de Morales in stark veränderter Gestalt herausgegebenen, köstlichen Werkes des Alonso de Madrid: „Arte para servir

á Dios. Cõpuesta por fray Alonso de Madrid: de la orden de Sant Francisco Con las adiciones después hechas por el mismo. Con las quales se sentirá y entenderá mucho mejor la dicha arte. Agora nuevamente impressa añadida y emendada. Con el espejo de illustres personas y una Epistola de Sant Bernardo de la perfeción de la vida espiritual." Salamanca, 1546. (italien. „Arte di servire a Dio trad. da M. Tullio Crispoldo da Riete", Vinegia 1567; latein. von F. Joh. Hentenius. Lovain 1576.)

Die bibliographischen Angaben über die verschiedenartigen Uebersetzungen der Werke Luis de Granada's sind recht chaotisch und unvollständig ausgefallen. Manche Verdeutschungen dürften wohl auf lateinischen, italienischen oder französischen Vorlagen beruhen. — Von den italienischen Uebersetzungen, wohl diejenigen, welche ausserhalb Spaniens am meisten gelesen und verbreitet waren, ist nur ein verschwindend kleiner Teil aufgezeichnet.

„Trattato dell'orazione, della meditazione e de' principali misteri della Fede nostra, con altre cose di molto profitto . . . trad. dallo spagnuolo per Vincenzo Buondi medico mantovano", Venezia 1561. — „Fiori della ghirlanda spirituale" trad. da Pietro Lauro, Venezia 1568. — „Fiori" etc. trad. da Giov. Giolito de' Ferrai, Venezia. 1568—1570. — „I fiori della ghirlanda" etc. trad. da Pietro Buonfanti da Bibbiena —; „Fiore e scala del Peccatore trad. da Alf. Ruspaggiari da Reggio, Venezia 1576—77. — „Fiori" ec. trad. da Nicolò Aurifico Buonfigli. — „Frutti del giardino spirituale", Venezia 1582. — „Le opere di Luigi di Granata dell' Ordine de' Predicatori, tradotte da diversi", Venezia 1568. — „Della introduzione al simbolo della Fede" trad. da Filippo Pigafetta, Venezia 1585, Genova 1587. — „Tutte le opere o fiori della ghirlanda spirituale di L. di G." Venezia 1596 etc.

Als französischer Dolmetscher der Schriften Luis' de Granada diente nach Belleforest und vor Girard und Binot der Pater Simon Martin (Paris 1646 und 1651). - Die deutsche von Rullius verfasste Uebersetzung des „Quadragesimale" erschien zu Köln 1593.

Von den verdeutschten „Exercitia" sind weitere Ausgaben zu verzeichnen: „Exercitia, das ist geistliche Uebung". München 1597 und München 1612 (vergl. auch die „Opuscula spiritualia". Trad. ex Hisp. per Michaelem ab Isselt. Colonia 1693.)

„L. von Granata. Des Sünders Gelaitsmann durch Adam Walaster verdeutscht" erschien bereits zu Dillingen 1574.

Ein 2. Theil des „Dux Peccatorum: Aus dem Spanischen von Eisengrein "erschien zu Meynz 1599. (Eine neue Ausgabe des spanischen Originals: „Guia de pecadores en la cual se contiene una larga y copiosa exhortacion á la virtud y guarda de los Mandamientos divinos" erschien zu Madrid 1899 in 2 B.)

„L. v. Granata, geistliche Lehr . . . wol vnnd recht zu leben", wurde bereits zu Würzburg 1604 gedruckt.

Aus L. de Granada wurden ferner übersetzt:

„Der geystlich Wäcker“ ohne Ortsangabe 1572. — „Memoriale. Das güldin Denkbüchlein.“ In Druck gegeben von Phil. Dohereiner, Theil 1—3. Vol. III. München 1574—76; München 1579; 1584; 1588; 1597. Granada's „Gedenkbuch des christlichen Lebens“; „Ueber die Liebe Gottes“; „Der Gewissensrath der Sünder“; „Andächtige Betrachtungen über das Leben unseres göttlichen Herrn Heilandes“; „Die Leckerin der Sunden;“ „Die Homiletischen Predigten“ und „Fastenpredigten“ in modernen mehrbändigen deutschen Uebersetzungen finden heutzutage noch fromme und andächtige Leser.

Unter den neuesten Biographen der heiligen Teresa verdient Cunninghame Graham (1894) rühmliche Erwähnung. — Ob Matthias a Sankto Arnoldo die französische Uebersetzung der Werke der heiligen Teresa (1644, 1646) für seine Verdeutschung verwertete, bleibt noch zu untersuchen. Unbekannt war ihm gewiss folgende italienische Uebersetzung von Cosimo Gaci Domherr zu San Lorenzo di Damaso: „Il cammino di perfezione, e 'l castello interiore della B. M. Teresa di Gesú, fondatrice degli Scalzi Carmelitani, trasportato dalla Spagnuola nella lingua italiana.“ Firenze 1604. — Eine Ausgabe der Verdeutschung M. a S. Arnoldo von Köln 1686 und folgende zum Teil auf einer früher erwähnten italienischen Uebersetzung beruhende deutsche Uebersetzung sind Schneider entgangen: „Summarium vndt Kurtzer Inhalt der Staffeln des Innerlichen Gebetts, vermittels deren die Seel zur Volkomenheit der Beschauligkeit gelangt und auffsteigt. Gezogen auss den Büechern vnd Schrifften der H. Jungfr. und Muetter Theresiæ de Jesv, der Discalcienten Carmeliten Stifterin. Durch den Ehrw. P. F. Thomas à Jesv des gemelten Ordens Religiosen.“ München, Bey Adam Berg. Anno 1634.

Kissings Verdeutschung des „Exercicio de Perfeccion“ des Alonso Rodriguez beruht auf der zu Dillingen 1621 erschienenen, auch von Schneider erwähnten lateinischen Uebersetzung (eine weitere latein. Uebersetz. des „Exercitium perfectionis“ erschien zu Augsburg 1761) und diese ihrerseits stützte sich auf die vier Jahre früher erschienene italienische Vorlage: „Essercitio di perfetione.“ Eine weitere Ausgabe erschien zu Brescia 1623. A. Rodriguez' Werk wurde noch in unserem Jahrhundert mehrmals italienisch aufgelegt: Novara 1840; Voghera 1844; Milano 1856.

Harsdörffers freie Nachbildung einer „Cancion entre el alma y Cristo“ des Juan de la Cruz wurde auch in der „Festschrift zur 250-jährigen Jubelfeier des Pegnesischen Blumenordens“ hrg. v. Th. Bischoff und A. Schmidt, Nürnberg 1895 S. 294 ff. abgedruckt.

Molinos' „Geistlicher Wegweiser“ fand seinen Weg ausserhalb Spanien durch italienische Vermittelung. (Ausgaben der „Guida spirituale“ 1675, 1677, 1681, 1683). Die lateinische zu Leipzig 1687 erschienene, berühmt gewordene Uebersetzung des August Hermann Francke führt den Titel: „Michaelis de Molinos Manuductio Spiritualis, una cum tractatu ejusdem de quotidiana communione . . . liber in quo dogmata eorum qui Quietistae vocantur, praecipua declarantur: additum decretum Inn. XI contra Molinos et ejus sectam.“

Unverzeihlich ist es, dass Schneider in seiner Bibliographie sämmtliche Uebersetzungen eines der besten und fruchtbarsten spanischen Theologen seiner Zeit, des Jesuiten Eusebius de Nieremberg vernachlässigt. Eine Flut seiner Schriften hat sich auch nach Deutschland, der Heimat seiner Ahnen ergossen. Die fleissige Zusammenstellung der Uebersetzungen bei Sommervogel und de Backer V. 1725 ff. bedarf einiger Berichtigungen und Ergänzungen:

„Leben des gottseligen Bruders Alphonsi Rodriguez". München 1653, auch Wien 1845. (Stützt sich zum Teil auf die italienische Uebersetzung: „Vita del venerabile Fratello Alfonso Rodriguez", Palermo 1645). — „Reiche Goldgrueb geistlicher Schätzen / Welche gesamblet werden auss der Auffopferung aller Gennegthuung unserer guten Wercken / Für die schuldige Seelen in dem egfewer / mit sambt der rechten Weiss die Gnuegthuung den Seelen zuzueignen. Erstlich von R. P. Joann. Eusebio Nierenbergio Societatis Jesu, durch die Spanische Sprach ans Liecht gebracht / nachmalen durch die Welsche vnnd Frantzösische / jetzt zu mehrern Nutz vnd Trost / sowol der Lebendigen / als Abgestorbnen / ins Teutsch übersetzt." München / Bey Johann Wilbelm Schell. Im Jahr 1665 (auch in etwas veränderter Gestalt 1713; 1725) — „Buch des Ewigen Lebens / Der Gecreutzige Jesus so zu Jerusalem / in der Buchtruckerey auff dem Calvariberg getruckt worden . . . . Ist erstlich von R. P. Joan. Eusebio Niermbergio Soc. Jesv Spanisch geschrieben / Darnach ins Lateinisch / vnd jetzt in die Teutsche Sprach übersetzt worden." München, / durch Lucam Straub / Im Jahr 1665.

„Waagschale der Zeit und Ewigkeit . . . Der Unterscheid zwischen dem Zeitlichen und Ewigen", Frankfurt 1663, Würzburg 1695, Wien 1844 (beruht auf der italienischen Uebersetzung des Brignole Sale: „La differenza fra il temporale e l'eterno, opera del P. G. Eusebio Nieremberg . . . Trasportata dalla lingua spagnuola alla Italiana da un Religioso della medesima Compagnia, Venezia 1659; 1656; 1665; 1672; Bologna 1681; Torino 1714 etc.)

„Kluge und fürsichige Betrachtungen, sittliche Gedancken etc." Frankfurt 1672 (Auch unter dem Titel: „Grundsätze und Lehren. Aus dem Spanischen ins Latein, dann deutsch übersetzt von T. Schilde.")

„Vier Bücher von Anbetung in Geist und Wahrheit. Aus dem Latein. ins Deutsche übersetzt von Job. Lijde", Grätz 1687.

„Von Lieb und Ehr gegen Mariam. Aus dem Spanischen ins Latein. übersetzt von M. Silesius und ins Deutsche von Joh. Lijde", München 1695. Martin Silesius hat das viel gelesene, heute noch wieder abgedruckte spanische Original: „De la aficion y amor de Maria („El amable Jesus y la amabilidad de Maria, ó sean tratados de la afición y amor que debemos tener a Jesús y a su madre Maria Santisima, Madrid 1899) 1691 zu Wien veröffentlicht: „De affectu et amore erga Mariam virginemmatrem Jesu."

„Eine Anzahl anderer Uebersetzungen aus Nieremberg erschien im folgenden Jahrhundert. So die „Auslegung des römischen Catechismus",

Ingolstadt 1711; „Vier Bücher von Anbetung in Geist und Wahrheit", Augsburg 1717; „Scrupuloser Seelen-Trost", Köln 1721; „Meyde das Böse" etc., 1727 etc. — Vergebens habe ich nach einer französischen und nach einer deutschen Uebersetzung eines der besten Werke Nierembergs: „De la hermosura de Dios y su Amabilidad por las infinitas perfecciones del Ser Divino" gesucht, welches in Madrid 1872 durch Miguel Mier wieder abgedruckt und im Jahre 1682 bereits von Pietro Groppo ins Italienische übersetzt wurde: „Della Bellezza di Dio e sua amabilità per l'infinite perfettioni dell'Esser divino", Venezia 1682 (Vgl. Menéndez y Pelayo, „Ideas estéticas" II, 159.

Sämtliche Uebersetzungen aus den Andachtschriften des meist in Italien weilenden spanischen Jesuiten Gaspar de Learte sind in unserer Bibliographie ebenfalls vergessen worden.

Ein gern gelesenes und wiederholt abgedrucktes Buch war: „Der geistliche Herzenströster" (nach der italienischen Vorlage „Conforto degli afflitti" Roma 1574), München 1576; 1577; 1604; 1609. Eine weitere Uebersetzung erschien zu Freiburg, bei Georg Han, 1608 unter dem Titel: „Trostspiegel für die Betrübten, durch P. Caspar Loart Italienisch beschrieben, in Teutsch transferirt, durch Hans Beatgrass genannt Vayen Stattvogt zu Ensisheim".

Aus der italienischen Vorlage „Istructione e avvertimenti per meditar i misteri del Rosario". Roma 1573 (welche auch vom englischen Uebersetzer John Fenne im Jahre 1600 benützt wurde: „Instructions and advertissements how to meditate the misteries of the rosarie") stammt die deutsche Uebersetzung: „Rosenkrantzbüchlein / Darin die heiligen Gehaimnussen von den / fünff Schmertzen / vñ fünff Herrligkeiten Christi . . . . begriffen werden. Auss den Schrifften des Ehrwirdigen vnnd Hochgelehrten B. Caspar Loarts in die Teutschen Spraach gebracht. (Durch D. Philip Dobereiner von Türschenreuth". München bey Adam Berg 1577. (Widmung der Durchlautigen . . . . Fürstin Renate Pfaltzgräuin bey Rhein). Eine andere Uebersetzung erschien zwei Jahrzehnts später: „Andächtige Betrachtungen / der Geheimnuss vnserer Frawen Rosenkrantzes / Durch Den Ehrw. P. Gasparn Loarten / der Societet JEsv / zusam̃en getragen". Meyntz / bey Johann Albin 1599.

Die lateinische Vorlage „Instrvctio Sacerdotvm" Coloniae 1593 liegt folgender Verdeutschung zu Grunde: „Sehr fürtreffliche / heylsame / kurtze vnd klare Lehren oder Anleytungen / für die Priester vnd Beichtvätter / wellicher massen sie sich in ihrem Beruf Gottselig / . . . . . verhalten sollen. Weylund durch R. P. Casparum Loartem Societatis Jesv Doctorem Theologum der Priesterschafft in Italia . . . Welsch beschriben: Nun aber einer ehrwürdigen Clerisey / Teutscher Nation zu Nutz vnd Dienst / in die Teutsche Sprach versetzet." Dilingen 1595; auch 1596.

Zwei andere deutsche Uebersetzungen aus Loarte sind mir bekannt: „Der Geistlich Kempffer. Ein Ausserlesens Büchlin / darinn kürzlich vnd deutlich gelehrt vnd angezeigt wirt / wie ein Sünder sich selbs er-

kennen vnd zu Gott bekören / auch auff dem weg der tugent sicher wandlen / vnd sein gantzes leben vnd sterben nach dem willen Gottes anordnen soll. Durch den Ehrwürdigen vñ Hochgelehrten Herrn / P. Casparum Loartem der Societet Jesv Theologum / in Italianischer Sprach beschriben / vnnd vor mehr Jahren von Adam Welasser in vnser hochteutsche Sprach versetz / jetzund aber von newem vbersehen vnd verbessert." Dilingen/durch Johannem Mayen 1610; und folgende, welche aus dem „Esercitio de la vita Christiana" Venetia, 1575 stammt: „Arsenale Oder Zeughauss / Darinnen Waffen vnd Hülffsmittel wider die Versuchungen der Hauptlastern; übung der Welschen Sprach; schöne Biblische Figuren . . . . . Auss dess Ehrw. P. Caspar Loartes Soc. Jesu Welschem Exemplar ins Teutsche versetzt. Durch ein Adeliches Frâwlein zu jhrer selbst eygenen Andacht" . . . . . Wienn vnd Lucern 1653.

— Ein bescheideneres Werk als die berühmten „Triumphos del Amor de Dios" des Juan de los Angeles hat in Deutschland Eingang gefunden. Schneider hätte folgende Uebersetzung aus dem „Tratado espiritual, de como el alma ha de traer siempre á Dios delante" erwähnen sollen:

„Ein geistlichs Tractätlein / Was Gestalt die Seel ihren Gott allzeit gegenwertig vnnd vor Augen haben könne. Durch Joannem de Angelis Predigern vnnd Beichtvattern der Jungkfrawen in dem Königklichen Closter Descalzas zu Madrid. Der Durchleuchtigisten Infantin Margareta de la Cruz, Closterjungkfrawen daselbst dediciert vnnd zugeschriben." München 1607.

* * *

Zur zweiten von Schneider angenommenen Abteilung von Uebersetzungen und Bearbeitungen wäre manches nachzutragen und zu berichtigen. 1588 erschien bereits zu München ein Bruchstück einer Uebersetzung des „Libro de la Historia y Milagros hechos á invocacion de N. S. de Montserrat," Barcelona 1550 (auch 1574, 1605 u. s. w.):

„Warhafftige vnd gründliche Historia/Vom Ursprung/auch zunennung des hochheiligen Spanischen Gotteshauss Montis Serrati/vnd wie daselbsten die Bildtnuss der Mutter Gottes Mariae wunderbarlich erfunden worden. Insonderheit auch von dem Leben/dess seligen Bruders und Einsidlers Joannis Garlini wie vnd was er an disem Ort durch anstifftung des Teufels begangen/wie er auch widerumb abbust/vnd die Genad Gottes erlangt hat . allen Todsundern zu trost vnd nutz beschriben. Vnd auss Hispanische Sprach/durch einen Catholischen Patricium Augustanum in hochteutsche gebracht.". Gedruckt zu München/bey Adam Berg . Anno 1588. Die Widmung an „den durchleuchtigen Hochwirdigen/auch Hochgebornen Fürsten und Herrn/Herrn Maximiliano/Philippo/Bischoff zu Regensburg" datirt vom 1. Mai 1588. Die Uebersetzung enthält unter anderem eine in meinem Buche „Guillaume de Humboldt et l'Espagne" leider vernachlässigte „Beschreibung des Gebirgs Montis-Serrati/durch einen Abbt daselbsten/als man zalt 1514 Jahr". (Erst 12 Jahre darauf erschien eine französische Uebersetzung: „L'histoire des miracles faicts

par l'intercession de nostre Dame de Mont-Serrat", Lyon 1600.) Eine 2. deutsche Uebersetzung, die mir nicht vorlag, erschien zu Prag 1687.

— Ueber Ferdinand Alber den Uebersetzer der „Vida del P. Ignacio de Loyola" des Ribadeneira, vgl. Aug. v. Alber-Glanstätten, „Notizen zur Genealogie und Geschichte der Alber", Triest 1887.

— Nebst der italienischen Uebersetzung Giolito's sollte auch einer späteren gedacht werden: „Flos Sanctorum, cioè vite dei Santi, trad. dallo spagnuolo da Grati Maria Gratii" Milano 1618, Venetia 1629.

— Zu Ingolstadt 1590 war bereits das auf S. 60 erwähnte „Kurtzer Innhalt des Lebens . . . Ignatii" etc. gedruckt.

— Auf der italienischen Uebersetzung Gratii's beruht eine spätere Verdeutschung, welche Schneider entgangen ist: „Leben der Heiligen . . . . . Aus dem Welscben übersetzt durcb Placidum Meile", St. Gallen 1671. (Hofbibl. zu München). — Späteren Datums ist das „Leben des heiligen Gottes. Aus dem lateinischen übersetzt von J. Hornig" wovon eine 3. Auflage in Augsburg-Dillingen 1721—22 erschien.

— Die biographischen Angaben über Salvador Pons, Verfasser einer „Vida de S. Raymundo de Peñaforte" (S. 64) sind gänzlich verfehlt und unhaltbar. Aus Torres' Amat trefflichen „Memorias para ayudar á formar un Diccionario crítico de los escritores catalanes". Barcelona 1836, S. 491 hätte Schneider entnehmen können, dass Pons 1620 zu Barcelona „de edad de 73 años" starb. Eine „Historia del Bienaventurado" Catalau Barcelonés Raymundo a Peñafort" erschien zu Barcelona 1601. Eine Biographie des Spaniers von G. B. Spada zu Pavia 1606. Ueber San Raimundo de Peñafort, vgl. eine biographische Studie von Duran y Bas (Barcelona 1889) und eine Dissertation von K. H. F. Gandert, „Das Buss- und Beichtwesen gegen die Mitte des 13. Jahrh. vornehmlich nach Raymundus de Pennaforte, Johannes de Deo etc." Halle 1894.

— Ueber die italienische Uebersetzung der „Chronicas" des Marcos de Lisboa und Diego Navarro vgl. Fantuzzi, „Notizie degli scrittori bolognesi" III, 254, wo der genauere Titel angegeben wird: „Croniche degli Ordini instituiti dal P. S. Francesco che contengono la Vita, la Morte, e i suoi Miracoli, composte dal P. Marco da Lisbona in lingua Portoghese, ridotte in lingua Castigliana dal Padre Diego Navarro e tradotte in lingua italiana da M. Orazio Diola Bolognese", Brescia 1581.

— Der 3. Teil der „Chronicas" welcher in München 1620 erschien, stützt sich offenbar auf die italienische Uebersetzung des Barezzo Barezzi (vgl. Mazzuchelli, II, 349) „Delle Croniche dell'Ordine de'Frati Minori istituito dal Serafico P. San Francesco, da Barezzo Barezzi raccolte con ogni fedeltà e diligenza da varj approvati scrittori nella lingua italiana trasportarte." Venezia 1608.

— Nicht die lateinische Uebersetzung der „Vida de la madre Teresa" des Francisco de Ribera lag Kissing für seine Verdeutschung vor, wie Schneider vermutet, sondern die italienische: „La Vita della B. Teresa di Giesu trasportata dalla spagnuola nella lingua italiana da C. Gaci", Venezia 1603.

— Ein Augustinerpater Nicolao Rongaglia aus Luca, welcher die „Vida de la Infanta Sor Margarita“ übersetzt haben soll, hat wohl niemals gelebt; der verstümmelte Name soll heissen: Niccoló Roncaglia aus Lucca. Merkwürdigerweise ist Augustin Imhof, der Uebersetzer des Juan de Palma in P. v. Stetten's „Geschichte der adelichen Geschlechter in der freyen Reichs-Stadt Augsburg,“ Augsburg 1762 § 9. Imhof. S. 172 ff. übergangen. Auf S. 73 Note 1 lese man Jöcher II, nicht VI.

* * *

Die vielen bunt durch und übereinandergeworfenen Titel der deutschen Bearbeitungen der meist aus der Feder des unermüdlichen Albertinus stammenden Werke Antonio de Guevara's, unterrichten uns kaum über die langjährige Beliebtheit der Schriften des gelehrten Bischofs von Mondoñedo. Bedenkliche Fehler sind in der trockenen Rubrik miteingelaufen. So konnte die zu Genf 1591 erschienene französische Uebersetzung des „Menosprecio de corte“ unmöglich von einer „version allemande“ begleitet sein, weil eine solche bis dahin noch nicht vorhanden war. Schneider hat offenbar die Angabe bei Brunet (réimprimé à Lyon 1591 et, avec une traduction allemande à Genève 1605) falsch gelesen. Der Titel der ersten französischen Uebersetzung des „Menosprecio“ lautet richtig: „Du Mépris de la cour et de la vie rustique“ Lyon 1542. Sie diente auch F. Bryan als Vorlage für seine bereits im Jahre 1548 zu London erschienene englische Uebersetzung. „A Dispraise of the life of a courtier and a commendation of the life of a labouryng man.“

— Ein „Vale Mundus oder Weltsegnung, aus dem lateinischen übersetzt durch M. Agapetum“, Erfford 1594 wurde von Schneider übersehen.

— Ausgaben von der Verdeutschung des „Menosprecio“ durch Albertinus erschienen auch zu München 1601, 1604, 1610. Eine Leipziger Ausgabe von 1619 (wiederholt 1636) trägt den Titel: „De molestiis vitae aulicae. Aus dem Span. durch Eg. Alb.“ Eine zu Köln 1643: „Mühseligkeit des Hoffs- und Glückseligkeit des Landlebens.“ Eine spätere, welche zu Leipzig 1725 erschien: „Das vergnügte Land und beschwerliche Hof-Leben.“ — Eine weitere deutsche Uebersetzung des „Menosprecio“ Guevara's wurde übersehen: „Von Beschwerlichkeit und Ueberdruss des Hoflebens. Aus dem Spanischen“ Amberg 1601 und Lübeck 1636.

— Die erste Ausgabe der französischen Uebersetzung der „Epístolas familiares“ durch den Sieur de Guterry (nicht Guttery) erschien im Jahre 1540. Die mittelbar aus dem italienischen des Gatzelu verfasste Uebersetzung des Pinet gelangte auch im Jahre 1573 zum Druck. Die Erwähnung der italienischen Uebersetzung der Briefe Guevara's war in Schneiders Bibliographie unerlässlich, da ja Johann Beat Grass die „tuscanische“ Vorlage ausdrücklich als Vehikel seiner Verdolmetschung nennt: „Lettere tradotte dal S. Dominico de Catzelu“ Lib. 1 e 2. Venezia 1542, 1545, 1546, 1547, 1548, 1557“ und; „Delle Lettere. Lib. III. tradotte da Alfonso de Ulloa“, Venezia 1559, 1565 etc., auch später in Gesammtausgaben veröffentlicht. (Holländische und englische Ueber-

setzungen der „Epistolas“ erwähnte ich bereits in der Revista crítica de historia y liter.“ B. I u. II.)

— Auf S. 87 wird in wenig geschickter Weise der Inhalt der LI. Epistel Guevara's mitgeteilt. Der Valencianer Mosen Puche (d. h. Herr Puche) wird von Adam Schneider sofort in einen Herrn Moses Puch umgetauft.

— Die Bibliographie der spanischen Drucke des „Marco Aurelio“ lässt an Genauigkeit und Vollständigkeit sehr zu wünschen übrig. Es fehlt die Ausgabe von Zaragoza 1529: „Libro aureo de Marco Aurelio: Emperador y Eloquëtissimo orador. Nuevamente impresso.“ 1529, welche von der Originalausgabe bedeutend abweicht. Auch die bekannte Ausgabe von Anvers 1544. „Libro Aureo de Marco Aurelio“ fehlt in der Rubrik. Italienisch wurde der Marc Aurelius zwanzig Jahre vor Schneiders Angabe von Mambrino Roseo da Fabriano übersetzt: „Aureo libro“ etc. 1542, dann bedeutend erweitert 1544 und 1553.

— Eine Ausgabe der Verdeutschung des „Hoffmanns“ durch Albertinus erschien zu Leipzig 1619 (nicht 1620). Ein bekannter Druck des spanischen Originals zu Antwerpen 1545 wurde nicht erwähnt.

— Die von Christof Beyschlag benutzte, Schneider unbekannt gebliebene italienische Uebersetzung des „Aviso de Privados“ rührt von Vincenzo Bondi her: „Aviso de favoriti et doctrina de cortigiani“. Venezia 1544 und 1549.

Die neueste kritische Ausgabe des „Diálogo de Mercurio (nicht Mercuris) y Caron des Juan de Valdés in Boehmer's „Romanische Studien“ XIX ist Schneider entgangen. — In welchem Verhältnis die sechszehn Jahre später als die englische gedruckte deutsche Uebersetzung des berühmten Diálogo (Amberg 1609) zu einer von den Antiquaren Kubasta und Voigt in Wien aufbewahrten kostbaren Handschrift, auf welche mich Prof. Seemüller aufmerksam machte, „Gespräch des Mercur und Charon“ aus dem Ende des 16. Jahrhundert (478 Seiten stark. — Vergl. „Antiquar-Anzeiger“ 59') stehet, vermag ich im Augenblick nicht zu entscheiden. — Zu der von Schneider angeführten Bibliographie über die Gebrüder Valdés ist das Werk Fermin Caballero's: „Alfonso y Juan de Valdés“, Madrid 1875 (in „Conquenses ilustres“ B. IV) nachzutragen. Ueber die italienischen Uebersetzungen aus Juan de Valdés vgl. Menéndez y Pelayo, „Heterodoxos“ II, 153 welcher daselbst bemerkt: „En 1704 se imprimió en aleman una supuesta Instruccion de Cárlos V á Felipe II., tomada à la letra do la de un rey moribundo á su hijo en este Diálogo de Valdés.“

— Die erste Ausgabe aus Bartolomé de las Casas des übersetzten „Wahrhafftigen Bericht von der Hispauier abschewlicheu Tyrannei“ stammt nicht von 1599 sondern von 1597 her. — Eine weitere Ausgabe der französischen Uebersetzung „Tyrannies“ etc. erschien zu Amsterdam 1620 („Miroir de la cruelle et horrible Tyrannie Espagnole“). — Den italienischen Uebersetzungen ist noch anzureihen: die „Conquista dell' Indie Occidentali di Monsignor Fra Bartolomeo Dalla Casa . . . tradotta in Italiano per opera di Marco Ginammi“, Venetia 1644 und: „Il supplice schiavo

indiano", Venetia 1696. Quevedo im „Lince de Italia" („Obras" in B. d. A. E. XXIII, 237) spricht von einem mir unbekannten Bolognesen Michele Pio, welcher „todas las cosas que escribe fray Bartolomé" übersetzt haben sollte. — Weit älter wie die deutschen und italienischen Uebersetzungen der „Brevisima Relacion" ist die englische: „The spanish Colonie, or brief chronicle of the act and gestes of the Spaniards in the West-Indies." London 1583. Zwei weitere Ausgaben der holländischen Uebersetzung erschienen nach 1620 zu Amsterdam 1634 und 1654 („Den vermeerderden Spieghel der Spaensche tierannije geschiet in West Indien").

— Auf die lateinische Uebertragung „Narratio regionum indicarum per Hispanos quondam (nicht quosdam) devastatarum etc." beruht eine weitere von Schneider nicht erwähnte deutsche Uebersetzung: „Umbständige warhafftige Beschreibung Der Indianischen Ländern / so vor diesem von den Spaniern eingenommen und verwüst worden / Durchgehends mit schönen Kupferstücken und lebhafften Figuren aussgezieret / Erst in Lateinischer Sprach ausgeben Durch Bartholomaeum de las Casas, Bischoffen in Hispanien / Jetzt aber in das Teutsche übersetzt / und an vielen Orten verbessert / in dieser neu / und letztern Edition" Anno 1655.

— Die schon im XVI. Jahrhundert gedruckte Verdeutschung eines bekannten geographischen Werkes des Juan Gonzalez de Mendoza „Historia de la China" ist in Schneiders Bibliographie übergangen worden. Sie erschien einige Jahre später als die italienische Uebersetzung: „L'historia del gran Regno della China, Composta primieramente in ispagnuolo da maestro Giouanni Gonzalez di Mendozza, monaco dell' ordine di S. Agostino: Et poi fatta vulgare da Francesco Auanzi cittadino Viuetiano." (1576), (Eine dritte Ausgabe: Vinegia 1587, Per Andrea Muschio, lag mir vor) und ist von dieser ganz und gar abhängig: „Ein Neuwe / Kurtze / doch wahrhafftige Beschreibung dess gar Grossmächtigen weitbegriffenen / bisshero vnbekandten Königreichs China; Seiner funfzehn gewaltigen Prouincien: vnsägliger grosser vnd vieler Stätl / Fruchtbarkeit . . . . Bey gantz neuwlichen Jahren erkündiget / hernacher in Hispanischer Sprach beschrieben / auss derselbigen in die Italianische / vund nunmehr in Hoch-Teutsch gebracht." Franckfurt am Mayn / In Verlegung Sigmund Feyrabends / Im Jhar 1589. (Widmung: Dem Durchleuchtigen Hochgebornen Fürsten vnd Herrn / Herrn Georgen Landtgrauen zu Hessen / Grauen zu Catzenelnbogen). Ebenfalls in Frankfurt a. M. entstand bald darauf eine lateinische Uebersetzung des nämlichen Werkes: „Nova et succinta, vera tamen Historia de Amplissimo, Potentissimoque, nostro quidem orbi hactenus incognito, sed perpaucis abhinc annis explorato Regno China . . . . Ex Hispanica primum in Italicam, inde in Germanicam, ex hac demum in Latinam linguam conuersa: Opera Marci Henningi Augustani." Francofvrdi ad M. (o. J. aber um 1590). In der Vorrede des an Anton Fugger gewidmeten Buches wird ausdrücklich bemerkt (S. 7): „ego Latinè suscepi conuertendos, cum vt petenti id Sigismundo Feirabendio bibliopolæ Francofurtensi qui prius germanicè a ciue suo conuersos" etc.

— Aelter noch ist folgende von Schneider nicht erwähnte Verdeutschung der „Verdadera informaçam das terras do Preste Joam“ (1540). „Kurtze / vnd Warhafftige Beschreibunge aller gründlichen erfarnus von den Landen des mechtigen Königs in Ethiopien / den wir Priester Johañ nennen / Auch vou seinem Geistlichen vnd Weltlichen Regiment / wie denn solchs durch das Königreich Portugal / mit besonderm fleiss erkündigt / vnd das durch den Herren Franciscum Aluares beschrieben / . . . . . Das auch mit grossem Fleiss auss Portugalischer vnd Italianischer Sprach ins Teutsch gebracht.“ Anno Domini 1567. Ein mir vorliegender Exemplar mit dem Datum 1566 aus der k. Hof- und Staatsbibliothek in München trägt einen etwas veränderten Titel: („Wahrhafftiger Bericht von den Landen / auch Geistlichem vnd Weltlichen Regiment / des Mechtigen Königs in Ethiopien“ u. s. w.)

— Zu den angeführten geographischen Werken wären noch folgende Uebersetzungen hinzuzufügen:

„Wahrhaffte und Eigentliche Beschreibung des Königreichs Congo in Africa / und deren angrentzenden Länder . . . . , Erstlich durch Eduard Lopez / . . . in Portugalesischer Spraach gestellt. Jetzo aber in vnser Teutsche Spraach transferieret vnd vbersetzt / Durch Avgvstinum Cassiodorvm.“ Franckfort am Mayn , 1597.

— Die Verdeutschung der „Historia natural y moral de las Indias“ des José de Acosta (Sevilla 1590): „America, Oder wie mans zu Teutsch nennet Die Neuwe Welt / oder West India. Von Herrn Josepho De Acosta in Sieben Büchern / eins theils in Lateinischer / vnd eins theils in Hispanischer Sprach / Beschrieben.“ Vrsel / Durch Cornelium Sutorium. 1605.

— Nur ein Auszug aus der von Schneider angeführten älteren deutschen Uebersetzung von Herrera's „Descripcion de las Indias“ ist folgende unerwähnt gebliebene Ausgabe: „Orientalische Indien. Das ist / Aussführliche / vnd volkommene Historische vnd Geographische Beschreibung Aller / vnd jeden Schifffahrten / vnd Reysen / welche von vnderschiedlichen Nationen / mehrentheils den Engeländern / Spaniern / vnd Holländern / innerhalb hundert Jahren . . . biss auff 1627 . . . verrichtet worden.“ Frankfurt am Mayn / bey Caspar Rütell 1628. Dieses Sammelwerk enthält unter anderem auf S. 454 ff. einen „Discurss / oder Relation einer wunderbarlichen Supplication / Ihr. Königl. Maj. in Spanien / von einem Capitän Petrus Ferdinandes de Quir genaunt / Belangendt die Entdeckung dess fünfften Theils der Welt / Terra Australis incognita genannt / vnd dessen vberauss grossen Reichthumb und Fruchtbarkeit.“ (Die französische Uebersetzung des Werkes Herreras durch La Coste: „Les Conquêtes des Espagnols aux Indes“ erschien zu Paris 1659—71 [1]).

[1]) Auf dem bekannten Buch des Pseudo Conestaggio („Juan de Silva“) „Dell' unione del regno di Portogallo alla corona di Castiglia“ (1585) nicht aber auf einem spanischen oder portugiesischen Originalwerk beruht die nunmehr seltene deutsche Uebersetzung des Albert Fürsten: „Historien der Königkreich, Hispannien, Portugal, vnd Aphrica, darauss dann zusehen,

— Ein besonders augenfälliger Irrtum in der Angabe einer vermeintlichen italienischen Uebersetzung aus der „Theoria y pratica de guerra“ des Bernardino des Mendoza lässt vermuten, dass Schneider des Italienischen ganz und gar unkundig ist. Die „Arte militare terrestre e marittima“ des Mario Savorgnano ist keineswegs eine Uebersetzung aus Bernardino de Mendoza's Tractat, sondern ein bekanntes Originalwerk („descritta e divisa in quattro libri da M. S. . . . per istrutione de' suoi nepoti“) das im Jahre 1614 zu Venedig wieder abgedruckt und 1618 ins Deutsche übertragen wurde: „Kriegskunst zu Land und Wasser / nach der weiss vnd gebrauch der tapffersten Alten und Newen Capitain / Durch Den Wohlgebornen Herrn Marium Savorgnanum, Graffen von Belgrad / In Vier Büchern beschrieben / Auss Italianischer Sprach in die Deutsche vhersetzet / Durch Johann Wilhelm Neumayr von Pamsla“ (sic für Ramsla) Francofvrti 1618. — Die italienische Uehersetzung des Werkes Mendoza hatte bereits Nicolas Antonius in seiner meisterhaften, niemals veralteten „Bibl. Hisp. Nova“ I, 218 erwähnt: „Convertit hanc in sermonem Italiæ Sallustius Gratius Seneusis, atque edidit Venetiis apud Joannem Baptistam Ciottum“. Sie führt den Titel: „Teorica et prattica di gverra terrestre et marittima, del Sig. Don Bernardino di Mendozza. Tradotta dalla lingua Spagnuola nella Italiana da Salvstio Gratii Senese.“ Venezia 1602. Die Widmung „al Sereniss^mo^ Sig. Duca di Mantova“ trägt das Datum von 1596. Auf der italienischen Vorlage scheint die englische Uebersetzung von Edward Hohy zu beruhen: „Theoriqve and practice of warre“ London, 1597. (Vgl. üher Mendoza's Tractat: Almirante, „Bibliografia militar de España“ Madrid 1876; üher Savorgnano Tiraboschi; „Storia della letter. ital.“ VII. 822, A. Zeno „Note al Fontanini“ II, 403 und G. Bargilli; „Di alcuni scrittori militari italiani nel cinquecento“ in der „Rivista militare italiana“ 1898.)

— Hier sei die deutsche Uehersetzuug aus einem Werke des hekannten Sevillaner Arztes Nicolas de Monardes erwähnt, welche Schneider entgangen ist. „Ein nützlich vnd lustig Gespräche von Stahl vnd Eisen. Darinnen dieser Metallen Würdigkeit vnd Artzney Tugeuden angezeiget werden: Erstlich in Spanischer Sprache geschriehen / von dem Hochgolahrten Medico D. Nicolao Monardo, vnd vor wenig Jahren in die Lateinische gebracht / durch den furtrefflichen Herrn Carolum Clussium, Jetzo aber / zu sondern Ehren vnd Wolgefallen . . . . in vnsere Deutsche Sprache versetzt: Sampt einem andern Tractätlin / Von dem Schnee und Eytz / Desselhen Tugenden / vnd wie man sol den Tranck damit erfrischen. Alles sehr nützlich vnd lustig zu lesen / vnd mit angeheugten Zugaben vermehret / durch Jeremiam Gesnerum.“ Leipzig, 1615 106—123 „Anhaug vnd Zugabe auff das Tractätlin vom Schnee vnd Eytz v. Jer. Gessner. Auf eine italienische Uebersetzung dieses Traktats, welcher die Kunst

---

in welcher Zeit, sonderlich Portugal, seinen Anfang genommen. Auch von dem vbel angeordneten Kriegszug König Sebastians in Africa . . Wie Don Anthonio sich für ein König ausgeruffen lassen“. München, bey Adam Berg 1589.

des „beber frio" lehrt habe ich unlängst in der „Rass. bibl. della letter. ital." Nov.—Dez. 1899, aufmerksam gemacht.

* * *

— Die paar Zeilen über Malespini's Leben, des Uebersetzers des „Jardin de flores curiosas" Antonio de Torquemada's (S. 122) enthalten mehr Fehler als Wörter. Weder die Untersuchungen von G. E. Saltini: „Di Celio Malespini ultimo novelliere italiano in prosa del secolo XVI" „Archivio stor. ital." Ser. V, B. XIII, 35 ff) und von G. B. Marchesi, „Per la storia della Novella italiana" Roma 1897 (II Cap. C. M. e alcuni altri novellisti minori dei saimi anni del secolo XVII, S. 25 ff) noch irgend ein Nachschlagewerk der italienischen Litteraturgeschichte sind Schneider zur Kenntnis gelangt. — Eine 2. Ausgabe des von Messerschmid und, wie mir scheint, auch von F. Walker dem englischen Uebersetzer Torquemada's („The spanish Mandevile of miracles" London 1600) benutzten „Giardino dii Fiori curiosi" erschien zu Venezia, appresso Altobello Salicato, 1595.

Zu der sehr mangelhaften Bibliographie der Uebersetzungen aus der „Idea de un principe" des Diego de Saavedra Fajardo ist nachzutragen: eine 2. Ausgabe des „Abriss eines christlich politischen Printzens etc.", Köln 1674, ein lateinischer Druck, Coloniae 1650 und die italienische Uebersetzung: „L'idea del principe christ. Trasportata dalla lingua spagnuola dal P. Cercbiari, Venetia 1648 (und 1654; 1678). Es ist wohl möglich, dass Saavedra Fajardo die lateinische Uebersetzung seines Werkes nicht selbst verfasst hat, wie ich früher vermutet habe; Lanson („Etudes sur les rapports de la littérature française et de la littérature espagnole au XVII siècle") in der „Rev. d' bist. littér. de la France" III, 56 schreibt jedoch von S. F.: „il mit en latin son Idée d' un prince chrétien en 1640 l'année même ou il imprimait l'espagnol."

— Gänzlich missglückt ist Schneiders Abschnitt über die seinerzeit in ganz Europa gelesene und vielfach benutzte „Silva de varia leccion" des Pedro Mexia. — In der Angabe der ersten deutschen Uebersetzung des übrigens auch von Bächtold vernachlässigten obscuren schweizerischen Schriftstellers Lukas Zoleckhofer, irrte Schneider um ein Jahrhundert. Das seltene Buch lag ihm nicht vor, immerbin glaubte er behaupten zu dürfen, dass Zoleckhofer „unmittelbar aus dem Spanischen übertragen hat." Allein diese Uebersetzung trägt folgenden Titel:

„Petri Messiæ võ Sibilia vilualtige beschreibung / chrisenlicher vnnd heidnischer Keyseren / Künigen / weltweiser Männeren gedachtnuss wirdige Historien / löbliche geschicht / auch manicher Philosophen leben vnd spruch / zweyfelhafftiger dingen natürliche ausslegungen / nit allein kurtzweylig / sonder jedem tugendliebhabenden menschen nutzlich vnd lustig zulesen / vnd jetz neüwlich auff dass fleissigest verteütscht. Gedruckt zu Basel durch Henricum Petri / vnnd Petrum Pernam 1564. n. Ueber das Verhältnis der Uebersetzung zu den benutzten Vorlangs unterrichtet die Widmung: „Dem Edlen vnnd Bestrengen herren Hat„

Jacob von Brauwiller zu Brauwill Ritter / meinem gebieteten Herren Glück vnd heil . . . . Hab ich / mir vnd anderen / sollichen für zvkommen / auch mit beyden Spraachen mich zu üben / dises Buch / so von dem Edlen vnd wolgeleertē herrn Petro Messie von Sibilia / erstlich auss waarhafften verrûmbten Historiographen vnd Philosophen / zu theil auss jm selber zusam̄en tragē / in Castilianischer spraach an das liecht gehen / vnd dises einem wald / in wellichē aller hand boûm gewâchs vn̄ frücht / vilfaltige sin̄reyche gemûter zûerlahen vergleychen vn̄ intituliert: Wiewol ich mich zu sollichem / souil von nöten / nit gnūg geschickt erkennet / jedoch durch verzagnus onverhindert / dieweil ich es von manichen geleerten / vilmalen hören lohen / auch selbs grossen lust in dem lesen befunden / mit gātzem fleyss / auss Frantzösischer vnd Italienischer spraach / damit diss gūt den Teütschen nit manglete / auff dass verstânlichest translatiert / vnd mich der gemeinen Phrases / souil müglich gewesen gebraucht / gütter hoffnūg / es solle mir kein nachred darauss entstehn . . ."

Mehr wie in Frankreich selbst, war es in Italien wo das Werk Mexia's zu wahrer Volkstümlichkeit gelangte. Die Uebersetzung des Mambrino da Fabriano, sowie die bedeutend erweiterte, von Dolce und die „Silva rinnovata" von verschiedenen Verfassern wurden unermüdlich bis spät ins XVII. Jahrhundert hinein neu wieder aufgelegt. Der von Schneider erwähnten deutschen Uebersetzung des Johann Andreas Matth, „eines besonderen Liebhaber der Italiänischen Sprach" welche nicht „fünf Jahre" nach der Uebertragung Zoleckhofers, sondern volle 104 Jahre später erschien, lag wohl folgende italienische Vorlage zu Grunde: „La Selva di varia lettione, di Pietro Messia di Seviglia. Tradotta nella lingva italiana per Mambrino da Fabriano. Et di nuouo aggiontoui la quarta parte. Venetia 1555. (Andere Ausgaben von 1556 in Lione, Appresso Bastiano di Honorati, dann 1558, 1560, 1565, 1566, 1574 etc. etc.) Noch im Jahre 1682 erschien zu Venedig die „Selva di varia Lettione di Pietro Messia rinovata sino l'anno 1682 et divisa in sette parti da Mambrino Roseo, Francesco Sansouino, Bartolomeo Dionigi di Fano e Girolamo Brusoni, con la nuova, seconda e terza Selva" etc.

Auch bei Erwähnung einer zu Strassburg bei Thiebolt Berg im Jahre 1570 (nicht 1566) gedruckten Uebersetzung eines Teils der „Silva" von Beat Grass hat Schneider aus trüber Quelle geschöpft. Sie beruht wie die anderen auf der italienischen Uebertragung:

„Schöne Historie / Exempel / Vnderweisungen / Auch viler natûrlichen dingen Vrsachen / Herrlichen Philosophen Sententz / Disputationes vnd Argumenta / Durch Petrum Messiam / Siwillianischen Edelman erstlich zusamen gelesen. Jetzunder aber Aus Tuscanischer / vnd etlichs aus castilianischer sprach ins Deutsch gebracht / Durch den Edlen vnd Vesten Johann Beat Grass genant Vayen". Die Widmung an Ferdinand Erzherzog von Oesterreich trägt das Datum von Schloss Ysenheim 1570.

Ueber einige französische Uebersetzungen der „Silva" vgl. diese Zeitschrift N. F. III, 199. — Der von Schneider verzeichneten englischen

Uebersetzung von Thomas Milles ging diejenige von Thomas Fertescue um ein halbes Jahrhundert voran (1571): „The Foreste or Collection of oistoryes — no less profitable than pleasant and necessary, done out of French into English“. (Bereits der 1. Teil des „Palace of pleasure“ W. Painter's, London, 1566, enthält eine Uebersetzung aus der „Silva“). — Welchen bedeutenden Einfluss die berühmte „Silva“ auf englische Dichter und Novellisten des XVI. Jahrhunderts ausübte, wie eine italienische Fortsetzung der „Silva“ als Grundlage zur Novellen-Sammlung George Turberville's „Tragical Tales“ etc. diente hat E. Koeppel in seinen „Studien zur Geschichte der italienischen Novelle in der englischen Litteratur“ Strassburg 1892 gezeigt. Ueber Marlowes Kenntnis der „Silva“ vgl. L. Fränkel in „Englische Studien“ XVI. 459ff.

Was Schneider über Gracian zu berichten weiss, ist leichtsinnig und flach. Er citiert zwar die schöne Schrift Borinski's und meine deutsche Besprechung in dieser Zeitschrift (nicht aber die spanische, in der „Revista critica“ I. N 2, welche einige Nachträge und Ergänzungen liefert), indessen wie so manche von ihm aus zweiter Hand angeführten Quellen ohne eigene Lesung. Der kleine Abschnitt über Thomasius ist von erstaunlicher und unverzeihlicher Oberflächlichkeit. Vom „klugen Hoff-Meister“ Christian Weise's und von anderen durch Gracian's Schriften beeinflussten Traktaten ist in Schneiders Bibliographie nirgends die Rede [1]).

* * *

Etwa 40 Seiten hat Schneider dem „Amadis“ und seinen Fortsetzungen gewidmet. Je weiter ich aber in dem Buche nachlese, desto mehr sinkt mir der Mut die überall erforderlichen Berichtigungen und Nachträge zum Nutzen und Frommen des fleissigen aber ungründlichen Verfassers aufzuzeichnen.

---

[1]) Auch mag es befremden, dass in einer sogenannten Geschichte des Anteils Spaniens an der deutschen Litteratur des 16. und 17. Jahrhunderts, der Name Luis Vives überhaupt nicht vorkommt. Ich will hier nur zweier deutscher Uebersetzungen gedenken, welche Anlangs des 16. Jahr. zu Strassburg erschienen: „Wie der Türk die Christen haltet etc.“ Strassburg 1532; „Von der gemeynschaft aller Dingen“. Strassburg 1536. — In meiner von Schneider oft erwähnten, nicht aber sorgfältig benutzten Erstlingsschrift über die litterarischen Wechselwirkungen zwischen Spanien und Deutschland vergas ich eines gelehrten spanischen Arztes Andrés Laguna zu gedenken. der sich um das Jahr 1540 in Metz festgesetzt hatte und am 22. Jänner 1543 in der Universitätsaula zu Köln eine leierliche Rede hielt: „Europa que á si misma se adormenta“, welche, wie Picatoste („Apuntes para una hiblioteca cientifica“ etc., p. 162) versichert, in verschiedene. Sprachen übersetzt wurde. Laguna war auch in Italien, besonders in Bologna tätig. — Dass man in manchen Kreisen Deutschlands auf die Gelehrsamkeit Spaniens mit Verachtung blickte, habe ich vielfach erwähnt. In der Zensur zum II. Diskurs einer deutschen Übersetzuug der „Spanischen Monarchie“ des Campanella („Zwey Discurs Bruder Thomas Campanellam, ohne Ort und Zeitangabe) wird unter anderem gesagt“: Auch ists mit dem gelehrten Spanien so messing ding / es ziehe mir einer aus dem Vivem von Valentz / welcher des Spaniers vnd Bapsts sachen so gross nicht gebilliget / vnd jrgend den Covarrubiam und Diazium / er wir jhrer noch gar wenig finden / die was gedaucht hetten . . . . Denn das vergeltnůss vnd die Ehre / so sie auff spanischen Vniversiteten haben / seynd so gross nicht / als sie Campanella ausgiebet“.

Ein Hinweis auf Melzi's bekanntes bibliographisches Werk und auf Fontanini's „Dell' eloquenza italiana“, Venezia 1737 S. 78ff. hätte vollkommen genügt, um über die italienische Vorlage gewisser auch von deutschen Schriftstellern benutzten Uebersetzungen des Amadis (vgl. z. B. „Dess vierten Buchs . . ander Theil . . Neulich auss der Spannischen Sprach / inn das Italienische verdolmetscht“, und ebenso das 5te Buch etc.) zu unterrichten — Trotz redlicher Bemühung ist die Aufzählung der französischen Ausgaben des Amadis, welche den deutschen Bearbeitungen meistens als Vorlage dienten, ziemlich chaotisch ausgefallen. Der Leser wird besser tun, sich bei A. Birch-Hirschfeldt „Geschichte der französischen Litteratur seit Anfang des XVI. Jahrhunderts“ 1, 200 ff. Rat zu holen. Vom 8. Buche des Amadis, das so gut wie die anderen ins Französische übersetzt wurde, sagte Etienne Pasquier um das Jahr 1580: „specialement au suictieme Roman, dans lequel vous pouvez cueillir toutes les belles fleurs de nostre langue françoise. Jamais livre ne fut embrassé avec tant de faveur que cestuy d' espace de vingt ans ou environ“.

Eine Ausgabe des bekannten „Trésor des douze livres d' Amadis“ von Anvers 1562 fehlt in Schneiders Register. — Ueber die französischen Uebersetzungen des Amadis vgl. Picot's musterhaften „Catalogue des livres composant la bibliothèque de feu M. le baron J. de Rotschild II. N. 1485flgd. Ueber den „Palmerin de Inglaterra“ den Aufsatz von C. Michaëlis de Vasconcellos in der „Zeitschr. f. rom. Phil.“ VI (1882). — Ueber den Einfluss des Amadis auf die deutsche Romanlitteratur, vorzüglich auf Ziegler, Buchholtz und Lohenstein wird in dieser Geschichte des Anteils Spaniens an der deutschen Litteratur kein Wort gesagt[1]).

Einiges aus dem seltenen Roman des Pedro Hernández de Villalumbrales: „Caballero del Sol. Libro intitulado peregrinación de la vida del hombre“ Medina del Campo 1552, der Schneider nicht vorlag, erwähnte ich bereits in meiner spanischen Recension über Borinski's „Gracian“ (S. 6 des Sonderabzuges.) Der italienischen von Matthäus Hofstetter benutzten Uebersetzung: „Il Cavalier del sole che con l' arte militare dipinge la peregrinatione della vita umana et le proprietà delle virtü et de vitii e come s' ha da vivere per ben morire“, Venezia 1557 gedenkt Croce in seinen unlängst erschienenen sehr beachtenswerten: „Ricerche ispano-italiane“ I. Napoli 1898 S. 14. Ueber den italienischen Uebersetzer Pietro Lauro vgl. Tiraboschi, „Biblioteca Modenese“ III, 76 ff., welcher fast alle Uebersetzungen Lauro's aus dem Spanischen erwähnt.

Was Schneider über Mateo Aleman's Leben und Werke zu berichten wusste, wird der Verfasser hoffentlich nach den von mir früher mitgeteilten Schriften verbessern und ergänzen. Die deutsche Ausgabe

[1]) Man erionere sich des begeisterteo Lobes, welches Opitz im „Aristarchus“ dem deutscheo Amadis spendet: (Ausg. Witkowski, Leipzig 1889 S. 91) „Cujus rei unicam Amadaei historiam io oostrum idioma cooversam, optimae fidei testem arcessere tpossomus . . . . . Nihil sanc est io tam festivo opere, quod non et ad morum comiatem praecepta iogerat, et honesta suavitate conditum vim quasi asperioribus naturis faciat, ac nil tale cogitantes expugnet. Delitiarum omnium pyxidem dixerim, myrothe-

„Gusmanus reformatus das ist der Landstörzer Gusman von Alfarache“, Köln 1658 wurde in der Bibliographie vergessen. Auch ist Schneider der erste Druck der freien Umarbeitung Martin Frewdenbold's entgangen: „Der Landstörtzer / Gusman / Von Alfarche, oder Picaro, genannt, Dritter Theil“ etc. Frankfurt am Mayn / Im Jahre / 1626. Die Angaben über die französischen Uebersetzungen der berühmten „Atalaya de la vida humana“ schöpft Schneider immer noch aus Puibusque. Entgangen ist ihm die Studie Granges de Surgères' „Les Traductions françaises de Guzman d' Alfarache, étude littéraire et bibliographique“, Chartres 1886 (Extr. du „Bulletin du Bibliophile“). — Die erste Ausgabe der italienischen Uebersetzung des Barezzo Barezzi erschien nicht im Jahre 1615, sondern bereits 1606 zu Venedig „Vita / del Picaro / Gusmano d' Alfarache. / descritta da Matteo Alemanno / di Siviglia, / ettradotta dalla Lingua Spagnnola nell' Italiana“. — Die schöne englische Uebersetzung von James Mabbe: „The Rogve or the life of Gvzman de Alfarache. Written in Spanish .... To which is added the Tragi — Comedy of Calisto and Melibea, represented in Celestina“ ist mir leider nur in der 3. Ausgabe, London 1634, bekannt. (Die erste Ausgabe erschien 1622.)

Dass Schneider seinen Lesern eine Uebersetzungsprobe aus dem ersten deutschen „Lazarillo“ darbot, ist gewiss zu loben, nur wäre eine weniger fehlerhafte Wiedergabe des spanischen und des deutschen Textes erwünscht. Die vor mir liegende deutsche Uebersetzung trägt den Titel:

„Zwo kurtzweilige / lustige / vnd lächerliche Historien / die Erste von Lazarillo de Tormes ..... / was für Herkom̃ens er gewesen / wo vnd was für abenthewrliche Possen, er in seinen Herrendiensten getriben / wie es jme (nicht jenen wie Schneider fälschlich druckt) / auch darbey / biss er geheyrat / ergangen / vnnd wie er letslichen zu etlichen Teutschen in Kundschafft gerahten“. Die im Jahre 1627 zu Augsburg erschienene Ausgabe der „Historien / Von Lazarillo / de Tormes, einem stolzen Spanier“ hat Schneider übergangen. Nicht Lauser hat nachgewiesen, dass Diego de Hurtado de Mendoza nicht im Stande sein konnte das Leben des Landstreichers so realistisch zu schildern wie es im „Lazarillo“ geschieht, sondern A. Morel-Fatio in seiner bekannten Studie, welche Lauser oft wörtlich wiedergibt. — In der Vorrede zu seiner Uebersetzung verschweigt auch Ulenhart den Namen des Verfassers: „Diser Lazarillo ist der geburt nach / dem Winckelfelder vnd dem Johstel von der Schneidt / nit gar vngleich / aber in deme etwas mehr zuloben / dass er sein Jugent besser als dise 2 angelegt vnd sich mit der zeit vnd gelegenheit / so gut er kundt / accomodiert“ etc. — Unter den spanischen Ausgaben des „Lazarillo“ fehlen die zwei letzten, die von Kressner in seiner „Bibliothek spanischer Schriftsteller“, 1890 (vgl.

cium Gratiarum, curarum medelam, lenam morum; absque quo nec ipsa Venus satis venusta. Verba singula majestatem spirant singularem ac elegantiam et sensus nostros non ducunt, sed rapiunt. Adeo inusitata facilitas, gratia inexhausta ac lepos ita lectorem detinet, ut quo magis eadem repetat, eo minus fastidium relectionis ullum sentire sibi videatur.“

dazu Lang in der „Zeitsch. f. roman. Phil.“ XIV, 226) und die beste von allen, die auf die editio princeps gestützte kritische Ausgabe von Butler Clarke. Oxford 1897. — Die treffliche französische Uebersetzung des „Lazarillo“ von Morel-Fatio (Paris 1886) kennt Schneider nicht. Auch scheint er nichts von der italienischen Uebersetzung des Barezzo Barezzi, (Venezia, 1622; 1626) zu wissen, welche als Grundlage für die im Jahre 1701 zu Freyburg erschienene deutsche Uebersetzung diente: „Lebens-Beschreibung des Lazarillo . . . aus dem Italiänischen“. Ein Druck von Venedig, 1635, führt den Titel: „Il Picariglio castigliano, cioè vita del cattivello Lazariglio di Tormes, composta dallo stesso Lazariglio, e trasportata dalla Spagnuola nell' italiana favella da Barezzo Barezzi“. — Holländische Uebersetzungen und die Nachahmung von Brederoo „De Spaensche Brabander“ erwähnte ich in meiner Recension der „Etudes“ Morel-Fatio's (Revista critica II) vgl. auch J. Te Winkel in „Tydsch. voor Nederl. Taal en Lett.“ I, 79 und G. Kalff „Literatur en Toonel te Amsterdam in de zeventiende eeuw“ Haarlem 1895, S. 109.

Eine recht lohnende, schöne Arbeit, wozu ich einen jungen Romanisten oder Germanisten aufmuntern möchte, wäre das Verhältnis Cervantes' zur deutschen Litteratur zu untersuchen. Was Edmund Dorer darüber zusammengestellt hat (vgl. Zeitschr. VII, 92), ist leider ungenügend. Dorers Stärke lag gewiss nicht in einer kritischen rein philologischen Arbeit. Das Verzeichnis der deutschen Uebersetzungen aus dem „Don Quixote“ wird man im Grundriss Gödeke's vollständiger und übersichtlicher finden als bei Schneider. — Der Ulenhart'schen Uebersetzung des „Rinconete y Cortadillo“ war die erst auf S. 268 erwähnte Bearbeitung einiger Novellen Cervantes' durch Harsdörffer anzureihen. Harsdörffer's unmittelbare französische Quelle: „L' amphithéâtre sanglant où sont représentées plusieurs actions tragiques de nostre temps“, Paris 1630 des Pierre Camus wird von Schneider verschwiegen. Auch sollte hier die in der Einleitung dieser Recension erwähnte, durch Caspar Ens im „Epidorpidum“ Lib. V und vom gelehrten Fitzmaurice-Kelly in der „Revue hispanique“ IV, 61 ff. wiederabgedruckte lateinische Uebertragung des „Licenciado Vidriera“: „Phantasio-cratuminos“ Coloniae 1659, der Bibliographie der Uebersetzungen hinzugefügt werden. (Ueber Caspar Ens vgl. eine kurze Nachricht bei Zedler, „Grosses vollständiges Universal-Lexikon“ VII, 1262 und Hübners „Bibl. Geneal.“ X, 397). — Cervantes „Novelas“ wurden bereits 1618 (nicht 1640 wie Schneider druckt) von François de Rosset und Vital d' Audiguier französisch übersetzt. Die italienischen Uebersetzungen von G. A. de Novilieri Clavelli, (Venezia 1626) und die weniger bekannte von Donato Fontana (Milano per Giambattista Canavese 1629) sowie die englischen Uebertragungen von James Mabbe und Codrington hätten, so gut wie die älteren französischen, eine kurze Erwähnung verdient [1]).

[1]) Über eine zufällige Berührung eines Schwankes Hans Sachs mit der Episode des Sancho als Richter auf der Insel Barataria vgl. diese „Zeitschrift“ XI, 57.

Nach der Dissertation Schönherr's über Montemayor (vgl. Zeitschrift II, 381) und einer kleinen Studie von Fitzmaurice-Kelly in der „Revue hispanique“ II, 304 war eine Bibliographie der Uebersetzungen aus der „Diana“ des Montemayor leicht zusammenzustellen. Einige kleinen Versehen in Schneider's Angaben der französischen Uebersetzungen sind leicht zu berichtigen. Vgl. Lanson in der „Revue d 'histoire littéraire de la France“ III, 97 ff. und H. A. Rennert“, The spanish Pastoral Romance“ in „Modern language Notes“ Baltimore 1892. — Einen etwas verschiedenen Titel von der Kufstein'schen Uebersetzung des Gil Polo als der von Schneider verzeichneten (S. 239) trägt das vor mir liegende Exemplar:

„Der schönen Diana / In fünff Büchern begriffen. Durch H. C. G. Polo in Spanischer Sprache beschrieben. Anjetzo Das erstemal gedolmetscht und mit neuüblichen Reimarten aussgezieret. Durch Einen Liebhaber der Teutschen Sprache“. Nürnberg, 1646 [1]).

Ueber die italienische von Lelio Manfredi verfasste Uebersetzung der „Carcel de Amor“ des Diego Hernandez de San Pedro, welche der französischen Uebersetzung (von 1526; weitere Ausgaben: 1528; 1552; 1595 sämmtlich Schneider unbekannt) zu Grunde lag und auch von Montaigne gelesen und benutzt wurde vgl. „Bibliofilo“ 1888 S. 78 und meine „Appendice“ zu Croce's Studie „La lingua spagnuola in Italia“, S. 75. Auf die italienische Uebersetzung scheint auch die englische von Lord Berner „The castell of love“ (1540; 1560; 1565) zu beruhen.

Lelio Aletifilo der Uebersetzer der „Historia de Grisel y Mirabella“ („Historia di Aurelio et Isabella, nella quale si disputa chi più dia occasione di peccar o l' huomo alla donna o la donna a l' huomo“, Milano 1521, dann öfters wieder abgedruckt, die Vorlage für die französische Uebersetzung des Gilles Corrozet, ihrerseits und diese Vorlage Christian Pharemund scheint für Schneider ein Pseudonym zu sein, wie ihn merkwürdigerweise auch L. Stiefel in einer Recension der „Quellen-Studien zu den Dramen Ben Jonsons“ etc. Köppels in dieser Zeitschr. N. F. XII. 252 einen „mysteriösen italienischen Uebersetzer“ nennt, dessen Pseudonym ein „bisher nicht enthülltes“ ist. Unter dem Namen Aletifilo versteckt sich in sehr unschuldigem Gewande der bekannte Ferraresische Schriftsteller Lelio Manfredi, dem wir als Uebersetzer spanischer Novellen mehrmals begegnen. — Ueber das spanische Original vgl. Gallardo, „Ensayo“ I, 386. Die sehr unklare Zusammenstellung der verschiedenen Ausgaben des Werkes Juan de Flores lässt vermuten, dass Schneider die spanische

---

[1]) Den Stoff der „Siete libros de la Diana“ des Montemayor behandelt die als gedruckte deutsche „Comoedia“ „Julio und Hyppolita“ in „Englische Comedien und Tragedien“ Vgl. A. Cohn, „Shakespeare in Germany“ S. 117. — Vereinzelte spanische lyrische Dichtungen, welche im 16 und 17. Jahrhundert in Deutschland Aufnahme fanden, lässt Schneider gänzlich ausser Acht. Bloss aus einer Notiz von J. Hurch, „Aus dem Liederbuch eines adligen Poeten des 16. Jahrhunderts“ in der „Zeitschr. f. deutsch. Altert.“ XXXVI, 63 ff. wusste ich, dass Christoph von Schallenberg, nebst einigen Liedern aus dem Italienischen, auch eines aus dem Spanischen übertrug.

Zurückübersetzung der „Historia" Lelio Manfredi's nicht in Erinnerung hatte. (Aus Juan de Flores übersetzte im Jahre 1535 M. Scève: „La déplorable fin de Flamete"). Eine spätere Ausgabe der „Winternächte" M. Drummers aus Antonio de Eslava's „Noches de invierno", Nürnberg bei Joh. Leonhard Buggel, 1699 hat Schneider übersehen.

Dass der deutsche Uebersetzer des „Buscon des "Francisco de Quevedo die französische Uebertragung des Romans von La Geneste benutzte, ist eine längst bekannte Tatsache. — Italienisch erschien der Roman bereits 1634 zusammen mit einer Novelle des Sálas Barbadillo: „Lo sciocco ignorante avventurato di Girolamo de Salas tradotto dallo Spagnuolo da Cesare Zanucca con La Vita dell' astuto Buscone chiamato Don Paolo". In Venezia, presso Giacomo Scaglia 1634 (Vgl. Quadrio, „Storia e ragione" VI, 273) — Aus der von Schneider angeführten, doch offenbar wenig benutzten Biographie Quevedo's von E. Mérimée (S. 461) und aus meiner Dissertation (S. 70) wären leicht die Titel anderer später erschienenen deutschen Uebersetzungen aus Quevedo zu entnehmen gewesen. — Die neueste bis jetzt aber wenig fortgeschrittene Ausgabe der Werke Quevedo's („Obras completas „Con notas y adiciones de D. Marc. Menéndez y Pelayo" Sevilla 1897 T I. in „Coleccion de Bibliófilos andaluces") ist nicht zur Kenntnis Schneider's gelangt.

Ueber Moscherosch's berühmte Gesichte Philanders und das Verhältnis zu seinen Quellen sind wir jetzt genügend unterrichtet. Schneider brauchte nur auf die einschlägigen Schriften zu verweisen. (Die Dissertation L. Pariser's, „Beiträge zu einer Biographie v. H. M. Moscherosch", München 1891 sowie einige neuere Schriften über Mocherosch sind Schneider jedoch entgangen). Leider ist ein in mehreren Abteilungen (Libri Gallici — Libri Italici, — Libri Hispanici etc.) eingeteilter Katalog der zahlreichen Bücher Moscheroschs, welcher die vielseitige Beschäftigung des deutschen Satirikers mit fremden Sprachen und Litteraturen deutlich zeigen sollte, gänzlich verschollen. Vgl. A. Schmidt „Die Bibliothek Moscheroschs" in der „Zeitschr. f. Bücherfreunde" II, 497 ff.

Die von Schwering in seinen „Neuen Forschungen" ausgesprochene Behauptung, dass das der verdeutschten „Gitanilla" T. Ritzsch's aus Cats' „Het Spaens Heydinnetjen" hinzugefügte 20strophische Lied eine freie Erfindung des Leipziger Schriftstellers sei, ist von mir in der „Revista crítica" I No. 12, wo ich dem deutschen Text den holländischen Cats' gegenüberstellte, hoffentlich gründlich genug widerlegt worden. Trotzdem wird Schwerings Irrtum von Schneider wiederholt. Ueber die im 17. Jahrhundert gemachten Versuche Cats in Deutschland einzubürgern, vgl. J. Bolte, in der „Tijdschrift voor nederlandsche Taal-en Letterkunde" XVI, 241 ff. Ueber den holländischen Dichter selbst G. Derudder, „Un poète néerlandais: Cats, sa vie et ses oeuvres," Calais, 1899.

Die Uebersetzung einiger Novellen der auch ausserhalb Spanien zu grossem Ansehen gelangten Maria de Zayas y Sotomayor schliesst den 4. Teil von Schneiders Buch. Im Jahre 1885 druckte man noch zu Madrid eine Auswahl der Novellen. („La fuerza del amor", „El juez de su causa",

„Tarde llega el desengaño“, El castigo de la miseria“, „No hay desdicha que no acabe“). Ueber Scarron's Benutzung der Novellen vgl. R. Peters, „P. Scarron und seine spanischen Quellen“ Erlangen 1893. Ueber Greflinger, welcher Scarron, nicht aber das spanische Original benutzte, vgl. ausser der Studie Öttingens noch L. Neubauer, „Georg Greflinger. Eine Nachlese“ in „Altpreuss. Monatschr.“ 1890 S. 476 ff. — Die Bearbeitung einiger Novellen der Spanierin in Sophie Mereau-Brentano's „Spanische und Italienische Novellen“ (nicht Sophie sondern Clemens Brentano ist übrigens, wie ich mehrmals wiederholte, Verfasser dieser Uebertragung) wird von Schneider erwähnt, vergessen wurde aber die Uebersetzung aus Maria Zayas Novellen im IV. Teil des „Novellenbuches, oder Hundert Novellen“ von Tieck und E. Bülow, Leipzig 1834 wo auch Novellen von Cervantes, von Lope, Tirso, Montalvan, Castillo Solorzano u. s. w. enthalten sind. — Ueber die spanische Schriftstellerin, welcher Schneider hilligerWeise „schamloseUnschicklichkeit“ vorwirft, findet sich ein anregender Aufsatz in E. Dorers „Nachgelassenen Schriften“ (vgl. Zeitschrift VII, 97).

* * *

Schneiders letztes und wohl schwächstes Kapitel behandelt die deutschen Bearbeitungen spanischer Dramen. An der Spitze steht die „Celestina“, wovon eine prächtige, wenn auch mittelbar aus dem italienischen entstandene Uebersetzung bereits 1520 zu Augsburg gedruckt wurde. Schneider hat nach der Art seiner Anführung in einer missglückten Anmerkung offenbar F. Wolfs bekannten Aufsatz über die „Celestina“ in den „Studien“ wo auch der ganze höchst beachtenswerte Prolog des deutschen Uebersetzers wiederabgedruckt ist, nicht gelesen. Auch die neuesten Studien von Eggert, C. Michaëlis de Vasconcellos („Zeitschr. f. rom. Phil.“ B XXI) von Menéndez y Pelayo („Estudios de critica literaria“ 1895) nnd von anderen („Revista contemporànea“, „España moderna“ etc.) scheinen ihm unbekannt geblieben zu sein — Der deutsche Uebersetzer Christoff Wirsung gestehet im Prolog, es sei ihm, als er „verschiner weil etliche jar zů Venedig verschlissen, daselbst jrer gezüng vnd sprachen vnderricht und verstand zům tail empfangen hab . . . ein biechlin ausz Hispanischer in lumbardisch welsch gewendt zů lesen worden“, welches ihn zur deutschen Uebersetzung reizte. Unter dem Namen „lumbardisch welschen“ Uebersetzung ist offenbar die Mailänder Ausgabe von 1515 zu verstehen, welcher dem Deutschen als Vorlage diente: „Tragico Comedia di Calisto: e Melibea de lingna // Hispana in Idioma Italico Traducta da Alphonso Hordognez: e Novamente Revista: e cor // recta per Vincentio Minutiano, con qnã // ta magiore diligentia etc.“. . . Mediolani in Officina Libraria Minutiana Mense Janua // rii 1515 (Impensis Venerabilis Presbyteri Nicolai de Gorgonzola). — Drei gänzlich unnütze Seiten der Schneider'schen Bibliographie sindder Aufzählung der spanischen Ausgaben der „Celestina“ gewidmet. Wenigen wird wohl die spanische Versificierung eines Teiles der Tragikomödie im „Cancionero de D. Pedro Manuel Ximenez de Urrea“, Logroño 1513 (in der „Bibl. de escrit. aragon.“, Zaragoza 1878) bekannt sein. Die lateinische Uebersetzung des

Caspar Barth war bereits zu Frankfurt 1624, nicht erst 1684, wie Schneider meint, gedruckt.

Eine englische abgekürzte Bearbeitung der „Celestina" erschien schon im Jahre 1530. Sie gelangte noch 1580 in London zur Aufführung (Collier, „English Dramatic Poetry" II, 408). — Die schöne englische Uebersetzung der „Celestina" von Mabbe wurde in Henley's Sammlung „Tudor Translations" (1894) wieder abgedruckt.

Ein Wiederabdruck der äusserst seltenen, in schöner und prägnanter Sprache geschriebenen deutschen Uebersetzung (ein Exemplar derselben sah ich in der Bibliothek von San Isidro zu Madrid) wäre gewiss ein sehr willkommenes Unternehmen. Dem feinsinnigen Clemens Brentano war der Wert dieser kostbaren Uebersetzung nicht entgangen; er schreibt darüber von Wien aus ganz begeistert an Ludwig Tieck: „Was mich von litterarischen älteren Produkten in der letzten Zeit besonders verwundert hat, war eine Uebersetzung der Celestina aus dem 16. Jahrhundert, in Strasburg (sic für Augsburg) erschienen, von so ungemeiner Genialität und ungeheurer Macht und freier elastischen Spannung und Biegung der Sprache, wie mir in meinem Leben nie etwas vorgekommen, eine andre bessre Uebersetzung ist gar nicht möglich. Ich kann nur den Fischart für den Meister halten, es verhält sich ganz zum Original, wie seine Geschichtsklitterung zum Rabelais. Es wurde mir leider auf der Auktion bis 30 Thlr. getrieben, die ich nicht hatte. Ich halte es für eins der merkwürdigsten deutschen Produkte, es ist hier in die Prinz Heinrichsche Bibliothek gekommen). Vgl. K. v. Holtei, „Briefe an Ludwig Tieck", Dresden 1864 I, 107).

Die Geschichte des spanischen Einflusses auf das deutsche Theater ist zum grossen Teile eine noch ungelöste Aufgabe und Schreiber dieser Zeilen wird nächstens in seinem Werke über „Calderon und der deutsche Calderonismus" einen kleinen Beitrag zur Kenntnis deutscher Bearbeitungen aus spanischen Dramen liefern [1]). Mit gewohnter Flüchtigkeit trägt Schneider seine verwirrten Nachrichten aus den Vorarbeiten anderer, aus Heine's, Bolte's, Dessoff's, Schwering's und des Recensenten mehr oder minderwertigen Untersuchungen splitterweise zusammen; den klaren, immer noch lesbaren Abschnitt: „Spanische Schauspiele in Deutschland" von G. Freiherr von Vincke (in „Gesammelte Aufsätze zur Bühnengeschichte" Hamburg und Leipzig 1893) und einige trefflichen Studien wie die von Bolte über das „Danziger Theater", von Zeidler über das Jesuitendrama, von A. v. Weilen, „Die Theater Wiens", um bloss dieser zu gedenken, erwähnt Schneider nirgends. Nur einiges will ich hier in aller Kürze zu der ersten Seite seiner bibliographischen Angaben bemerken.

[1]) Ich möchte es aber nicht unterlassen, in diesem Zusammenhange erneut auf den trefflichen Beitrag hinzuweisen, den unser verehrter Mitarbeiter bereits in seinem Buche „Grillparzer und Lope de Vega" (Berlin und Weimar 1894) geliefert hat. (Anm. d. Red.)

Ueber Klaj's Herodes und das Verhältnis zu seinen Quellen hätte Schneider die in dieser „Zeitschrift" VIII, 175 ff. erschienene, reichhaltige Studie Marcus Landaus' „Die Dramen von Herodes und Mariannes" nachlesen sollen. — Heinsius Drama „Herodes infanticida" verwickelte seinen Verfasser in einen langmächtigen Streit mit J. L. G. Balzac, (Vgl. J. A. Worp „Constantyn Huygens en Jean Louis Guez de Balzac 1896; Heinsius Brief an Opitz vom 20. Juli 1638 im „Arch. f. Litt." V, 366). Tristan L'Hermite's „Marianne" erscheint irrtümlich als eine Bearbeitung Calderon's (vgl. darüber N. M. Bernardin, „Un précurseur de Racine, Tristan L'Hermite, Paris 1892 — cap. „L'historie de la Marianne" und E. Hofmann, „François Tristan L'Hermite, Sein Leben und seine Werke" II, Leipzig 1898). Ein Versehen von mir in der „Revista critica" I, 12 ist danach aufzubessern.

Cicognini's „Il maggior mostro del mondo" ist keineswegs eine Prosaübersetzung aus dem „Tetrarca" Calderon's, sondern eine sehr freie Nachahmung dieses Stückes (vgl. ausser M. Landau's Studie, E. Teza, „Italiani e Spagnuoli" in „Rivista critica della letteratura italiana" 1885 No. 6 und Lisoni's leichtfertigtes Kapitel: Gli imitatori del teatro spagnuolo in „La drammatica italiana nel secolo XVII". Parma 1898 S. 43 ff.)

— Dass Christian Heinrich Postel das recht bunte und verwickelte Stück Lope's de Vega „Los Palacias de Galiana" gekannt hat, dünkt mir sehr wahrscheinlich (vgl. „Arch. f. das Studium der neuer. Sprach. und Litt." CII, 452). Postels zahlreiche Operntexte erwähnte Julius Elias in der „Allg. Deutsch. Biogr." XVI, 465 ff. Ueber Postels „Grosser Wittekind" vgl. E. Stern „Das deutsche Epos des 17. Jahrh." (II. Teil). Prag 1896.

Ueber spanische Schaustücke im Spielplan der deutschen Wandertruppen (vgl. Zeitschrift II, 165 und 395; IV, 1) und über einige aus holländischen Bearbeitungen stammende deutsche Stücke referierte ich in der „Revista critica" (B. I No. 12).

— Ueber die verschiedenen Drucke von Coello's „La Tragedia mas lastimosa de amor, dar la vida por su dama, ó el conde de Sex vgl. E. Teza im X. B. des „Jahrb. für rom. engl. Litter.": „La collezione Bolognese dei drammi spagnuoli". — Aus der Dissertation A. Hess', „Christian Weises historische Dramen und ihre Quellen", Rostock 1893 S. 33 ff. hätte Schneider erfahren können, dass das „Schauspiel von dem Falle des spanischen Favoriten des Grafen von Olivarez" eine deutsche Uebersetzung von Ferrante Pallavicino's Gesandtenbericht über Olivarez Sturz als Quelle hat. — Ueber französische Nachahmer und Bearbeiter spanischer Dramen vgl. G. Reynier, „Le Théâtre au temps de Corneille" in Petit de Julleville, „Histoire de la langue et de la littérature française" IV, 347 ff. Sämtliche Spezialschriften über Jean Rotrou von Person, Stiefel, Steffens und Sporon („J. R. en litterar-historisk studie", Copenhagen 1895) blieben Schneider unbekannt. — Eine schöne, leider in Deutschland wenig oder gar nicht bekannte Studie E. Gorra's „Un dramma di Federico Schlegel" („Nuova Antologia" 1. Okt. bis 16. Dezember 1896, jetzt wieder

abgedruckt in „Fra drammi e poemi“ Milano, Hoepli 1900) unterrichtet über sämtliche dramatische Bearbeitungen der tragischen Romanze „El conde de Alarcos“, welche Lope als Grundlage für sein Drama „La Fuerza lastimosa“, diente. — F. Rambach, der Verfasser der recht schwachen Tragödie „Graf Mariano“, Leipzig 1798; Grätz 1799, wird v. Schneider Rampach genannt. Vgl. über sein Stück, Gorra S. 40 ff. und über Rambach, Geiger im II. Bde. seines Werkes „Berlin“ (1895) und Wackenroder Briefe an Ludwig Tieck (Holtei IV, 195).

Eine Art Anhang soll uns über die spanischen Bücher unterrichten, welche Georg Philipp Harsdörffer bei Abfassung seiner „Gesprächspiele“ vorlagen. Da Harsdörffer selbst eine ziemlich genaue Liste derselben verfasst hat (Vgl. meine Dissert. S. 35 ff.), so war Schneider seine Arbeit bedeutend erleichtert. Die anderswo angeführte Jubiläumschrift über Harsdörffer von Bischoff (Nürnberg 1894) hätte wohl auch für diesen Abschnitt benutzt werden können (vgl. auch C. Burkhardt, „Neue Mitteilungen über Harsdörffer nach unedirten Briefen“ in der „Beilage der Münch. „Allgemeinen Zeitung“ 1895 No. 318). — Den Auszug aus Harsdörffers „Gesprächspielen“ in Th. Hodermann, „Bilder aus dem deutschen Leben des 17. Jahrhunderts“, Paderborn 1890 kennt Schneider so wenig wie das Lob, welches August Wilhelm Schlegel in den „Berliner Vorlesungen“ (Winter 1803—1804) dem Verfasser der „Gesprächspiele“ wegen seiner glücklichen, wahrhaft poetischen Nachbildung der schönen südlichen Formen (vgl. auch „Atheneum“ III, 326 ff.). erteilte. — Gonzalo de Céspedes y Menéses „Poema tragico del Español Gerardo“ wurde zuerst ins englische von Leonard Digges übersetzt: „Gerardo the unfortunade Spaniard or a Pattern for Lascivious Lovers“ (1622 vgl. Fitzmaurice-Kelly in „Homenaje á Menéndez“ Madrid, 1899 I, 53), alsdann von Lancelot im Jahre 1628 in seinen „Nouvelles tirées des plus célèbres auteurs espagnols“ („Histoires curieuses et exemplaires de Gonzalo de Céspedes“) teilweise übersetzt. Barezzi lieferte eine italienische Uebersetzung mit dem Titel: „Lo spagnuolo Gerardo felice e sfortunato. Historia tragica in cui con dilettevole e fruttuosa narratione si spiegano gli avvenimenti amorosi accaduti a questo Cavaliero nel corso della sua vita“ Venezia 1630 (In der Widmung nennt Barezzi das Werk schlechthin „parto d'uno de'più sublimi ingegni del nostro secolo“). — Die italienische Uebersetzung des berühmten „Examen de ingenios“ des Huarte durch C. Camillo diente R. Carew als Vorlage für seine englische Uebertragung „The Examination of men's wits“ (London 1594; 1596). — Eher als die französische Uebersetzung der „Sucesos y prodigios“ des Juan Perez de Montalvan, welche Rampale (nicht Rampalle wie Schneider druckt) geliefert hat, interessiert die deutsche Litteratur die früher erschienene italienische Uebersetzung des Biasio Cialdini: „Prodigi d'amore rappresentati in varie novelle dal Dottore Montalvan e trasportate dallo Spagnolo in Italiano da P. D. B. C.“ Venezia 1637, woraus Andreas Gryphius den Stoff seines Dramas „Cardenio und Celinde“ unmittelbar (nicht nach dem spanischen Original: „La fuerça del desengaño“) schöpfte. (Wysocki, „Andreas Gryphius

et la tragédie allemande au XVII siècle", Paris 1893 erwähnt diese Quelle nicht.) Der Stoff von „Cardenio und Celinde" war freilich einige Jahre vor Gryphius in einem niederländischen Drama behandelt worden. — Oudin's „Refranes o proverbios castellanos" waren bereits zu Brüssel 1608 und in einer 2. Auflage: „revus, corrigez et augmentez en ceste seconde édition" zu Paris 1609 erschienen. — Antonio Perez, eine der charakteristischen Gestalten und entschieden einer der gründlichsten, schärfsten und besten Köpfe seiner Zeit erwartet noch immer seinen Biographen. Ueber die französische Uebersetzung von Dalebray: „Oeuvres morales, politiques et amoureuses d'A. P. vgl. Lanson: „Antonio Perez et les origines de la préciosité" in „Revue d'hist. litter. de la France" III, 47 ff. — Von den bekannten, jetzt leider selten gewordenen „Rodomontadas castellanas" erschien zu Venedig im Jahre 1627 eine neue von Lorenzo Franciosini besorgte Ausgabe in drei Sprachen: „Rodomuntadas españolas, recopiladas de los comentarios de los muy espantosos e invencibles Capitanes Matamoros, Crocodilo y Rajabr oqueles. Rodomontate o bravate spagnuole. — Hora nuovamente alla dichiarazione Franzesa aggiunta l'Italiana e corretter la Composizione Spagnola."

Diese Ergänzungen und Berichtigungen werden hoffentlich den noch jungen und unerfahrenen Verfasser dieses wohlgemeinten Buches nicht entmutigen und ihn nicht im geringsten abhalten, seine kritischen Studien zu erweitern und zu vertiefen.

Innsbruck. Artur Farinelli.

Kurze Anzeigen.

Von Friedrich Hebbels Werken, einschliesslich der Briefo und Tagebücher bereitet R. M. Werner eine historisch-kritische Gesamtausgabe vor, für welche er Unterstützung durch Nachweis seltener Drucke und Ueberlassung von Handschriften erbittet. Die erneute Teilnahmo für Hebbel zoigte sich 1899 in einer Reiho von Arbeiten. So hat Karl Zeiss die im Verlag des Bibliographischen Instituts (Leipzig und Wien) erschienene Ausgabe mit einer sehr tüchtigen Einleitung (93 Seiten) versehen, während gleichzeitig als dritten Band dor Reclamschen „Dichtor-Biographien" Adolf Bartels in seiner einseitig schroffen, aber vielfach anregenden Auffassung Leben und Schaffen Hebbels charakterisierte. In drei gehaltvollen Studien hat Johannes Krumm über Hebbels Genius, künstlerische Persönlichkeit, Drama und Tragödie" gehandelt (Flensburg, Verlag der Huwald'schen Buchhandlung O. Hollesen), während T. Poppe „Studien zur Kenntnis des Hebbel'schen Dramas" veröffentlichte. Sehr wertvoll sind Alfred Neumanns Mitteilungen und Untersuchungen „Aus Friedrich Hebbels Werdezeit" im Osterprogramm des Zittauer Realymnasiums". Eino Dissertatiun von Bernhard Patzak über „Hebbel als Epigrammatiker" wird im Laufe des Jahres 1900 aus dem germanistischen Seminar der Universität Breslau hervorgehen.

Da der erste Band der Ludwig Weber'schen Uebersetzung von Sigismund Friedmann's Werk „Das deutsche Drama des 19. Jahrhunderts in seinen Hauptvertretern" (Leipzig, Karl Moyer's Graphisches Institut, 1900) bereits die drei ersten Bände der 1899 in Mailand erschienenen italienischen Originalausgabe des „Dramma tedesco del nostro secolo" (I. Kleist. II. i. Psicologi. III. Grillparzer) umfasst, so ist auch hierin eine erneute Behandlung Hebbels geboten. Der Uebersetzer hat mit Einwilligung des Verfassers durch Weglassungen und Zusätze „redaktionelle Verschiebungen" vorgenommen, wie sie der nun statt italienischer Leser ins Auge gefasste deutsche

Leserkreis notwendig machte. Von der ursprünglich auf vier Teile berechneten italienischen Ausgabe ist, soviel ich weiss der vierte noch nicht erschienen, während der zweite Band der Uebersetzung bereits in Vorbereitung sein soll.

Ohwohl man für die Erklärung Boileau's und der Gesetze des französischen Dramas selbstverständlich stets den französischen Text in's Auge fassen muss, ist eine Uebersetzung der Art poétique hie und da erwünscht. Ich habe aus Mangel an einer brauchbaren in meiner „Geschichte der deutschen Litteratur" S. 418 selbst die Verdeutschung einiger Verspaare versuchen müssen. Um so mehr Teilnahme weckte mir Peter Lang's Büchlein: „Boileau. Die Dichtkunst. Getreu übersetzt." (Frankfurt a. M., Druck und Verlag von Gebr. Knauer 1899). Der Sinn von Boileau's Vorschriften ist darin wohl gut getroffen, von der formalen Behandlung des Alexandriners kann man jedoch leider nicht das Gleiche rühmen, die Verse lesen sich im Allgemeinen schlecht, zum grossen Teile hat der Versuch, die Einförmigkeit im Gange des Alexandriners durch eingemischte Jamben und Anapäste zu unterbrechen, zu holprigen Versen geführt, wie sie gerade der korrekte Boileau am wenigsten verträgt. Immerhin ist das einem Deutschen in Barcelona 1899 empfundene Bedürfnis, den „klassischen Zuchtmeister auch dem nicht fertig französisch sprechenden Teile des deutschen Publikums zugänglich zu machen" schon als litterargeschichtliches Kuriosum interessant genug. Als Gegenstück zu dieser unvermuteten Wiederbelebung des Alten mag Henri Lichtenbergers Uebersetzung der „Aphorismes et Fragments choisis" Friedrich Nietzsches genannt sein (Paris, Felix Alcan, éditeure 1899). Lichtenberger hat der Uebertragung der „Gedichte und Sprüche von Fr. Nietzsche", wie sie 1898 (Leipzig, Druck und Verlag von C. G. Naumann) erschienen sind, noch Bruchstücke aus den verschiedenen Hauptschriften Nietzsche's, von der „Geburt der Tragödie" aus dem „Geiste der Musik" bis zum „Fall Wagner" beigefügt. Boileau in deutscher, Nietzsche in französischer Sprache gleichzeitig erscheinend gewährt kein übles Bild des schüchternen Hineinragens alter Kunstlehren in die alles umstürzende Weltanschauung des ausgehenden 19. Jahrhunderts unseres Empfangens aus der alten französischen Kultur und des Eindringens neuester deutscher Philosophie in den Kreis französischen Bildungslebens.

M. K.

Abhandlungen.

Zu Arigos „Blumen der Tugend."

Von Karl Drescher.

I.

Der Titel „plumen der tugend" für Arigos Uebersetzung ist insofern nicht ganz zutreffend, als sich in der Handschrift ausser dem Werke, das unter obigem Namen geht, noch zwei Abschnitte mit anderweitigen Moralisationen angehängt finden. Den ersten dieser Abschnitte, den ich mit A bezeichne, teilt Arigo mit noch andern Texten, wie den ital. Ausgaben von Volpi (1842), von Gelli (1856) und der deutschen Bearbeitung der Fiore di virtù durch Hans Vintler, den zweiten (= B) hat Arigo allein. Diesen beiden Abschnitten gelten die nachfolgenden Bemerkungen in Fortsetzung der Ausführungen ZfdtschePh. Bd. 31. 336 ff. —

Beide Abschnitte berufen sich nun ausdrücklich auf den „giudice" Albertano von Brescia als ursprüngliche Quelle. Von diesem Albertano, der Advocat in Brescia war, rühren vier moralisierende Tractate her. Drei davon, an seine Söhne gerichtet, schrieb er von Friedrich II., während dieser Brescia belagerte, im Gefängnis gehalten zu Cremona im Jahre 1238; es sind die Abhandlungen „De doctrina loquendi et tacendi", „de dilectione Dei et proximi" und „de virtutibus diligendis et vitiis fugiendis." Später, 1246, kam noch ein „liber de consolatione et consilio" dazu (vergl. Fabricius, Bibl. lat. med. et. inf. aet. S. 39.)

Diese Tractate, namentlich der erste, waren beliebt und wurden öfters gedruckt. Von dem ersten erwähnt Hain, Rep. Bibl. I 393--415 dreiundzwanzig, von allen zusammen Zambrini. Le opere volgari a stampa dei secoli XIII e XIV. Bologna 1878. S. 11—14 von 1610 bis 1675, im Ganzen sieben Drucke. Unter letzteren sind Ausgaben von zwei Uebersetzungen Albertanos ins Italienische, die noch im 13. Jahrhundert entstanden waren, die erste 1268 von Andrea da Grosseto (Dei trattati morali di Albertano da Brescia. Volgarizzamento inedito fatto nel 1268 da Andrea da Grosseto pubblicato a cura di Franc. Selmi. Bologna 1873

in: Collezione di opere inedite o rare pubbl. a cura della R. Commissione de' Testi di lingua Bd. 33). Die zweite (vor 1278) von Sofredi del Grazia, einem Notar von Pistoja, herrührend, ed. Seb. Ciampi. Florenz 1832. Meine Citate beziehen sich auf Selmis Ausgabe von Grossetos Uebersetzung, da auch Vogt diese Ausgabe in seinem Arigoaufsatz Zf dtsche. Ph. 28,472 anführt.

Ob nun Albertanos Tractate auf die Ausgestaltung des (z. B. bei Volpi-Gelli und HVintler) an den FdV angehängten Textes A direct gewirkt haben, ist billig zu bezweifeln, kann aber mit den vorhandenen Mitteln nicht entschieden werden. Jedenfalls ist dieser Text kein zusammenhängender Auszug aus Albertano. Vielmehr ragen die Stellen, die Entsprechungen bei Albertano finden, nur gleich zahlreichen Inseln aus einer Masse anderer Sentenzen, Lehren und Betrachtungen hervor, und so mögen zwischen Albertanos Text und dem Texte, wie er bei Volpi-Gelli, HV und bei Arigo im ersten Abschnitt vorliegt, noch verschiedene zur Zeit unbekannte oder unzugängliche Mittelstufen bestehen. Weitaus das meiste Material für unsern Text hat augenscheinlich Albertanos erster Tractat (Del dire e del tacere, Grosseto S. 1—40) geliefert, welcher, der Anzahl der vorhandenen Drucke nach zu urteilen, auch sonst der beliebteste war.

Das Verhältnis von Arigos Text A zu Volpi-Gelli und HV ist nun noch ebensowenig völlig geklärt, als das Verhältnis der beiden bei Arigo zugesetzten Abschnitte (A und B) untereinander. Um nun eine Erörterung zu erleichtern, setze ich die beiden Abschnitte Arigos, die Vogt Zf dtsche Ph 28, 476—70 nur in ihren Ueberschriften oder in kleinen Bruchstücken wiedergegeben hatte, vollständig hierher, wenn ich auch Einzelnes bei Vogt schon gegebene wiederhole.

Der eigentliche FdV endete mit dem Capitel „moderanza“ und den Worten Gelli S. 103 (= Volpi 139): „Il settimo di si riposò [sc. Iddio] del lavorio, ch' egli avea fatto“, ebenso Arigo: „Den sibeden tage der schöpfer ruwet mit seynen geschöpfen.“ Dann beginnt der Anhang

A:

[Arigo Ms. S. 134 = Vogt a. a. O. S. 467]. Ein ander capitel von der Masse und wie man reden sol.

Von der tugent der Masse schreybet der lerer (Albertano und spricht wie mā sich durch die tugent der masse regirn vnd halten sol in allen tugeten vnd sachen die der man zu schaffen hatt. Vnd die erste tugēt dez leybes, ist / sich selbes zu meistern vnd sein eygne zuugen (Darum von erste wir wöllen an heben vnd ler geben zu reden dar nach wie man sich halten sol in andern sachñ. Darum ein iglicher, der ein rechter

vnd guter reder sein wille / Nach dem als der lerer vnd (Meister Albertano spricht der sol ein peyspil nemen von dem hannen / wan. e. das der singet zu dreyen malen er sich vor slechte mitt [135] seinen flügeln / also anch der man dun sol / vñ vor seinen worten pedencken sol fünfferley dinge / wan ist er zornig so sol er nicht reden / wan der warhet er nicht erchennen mage. (Cato spricht / der zorn petrüht das gemüte / vnd den mā nicht last erchennen die rechten warhet / auch mer er sol gedencken ob in übriger wille reden machte / (wan sand Augustin spricht geleiche als der wein den leybe überwint / also auch dut der übrige wille. Auch vor du solt pedencken, das du reden wilt, oh das gut sey oder nicht / wā (der lerer Tulo spricht · e · das du icht redest vor das gar eben pedencke mit dir selbes in deinem gemüte vnd herczen was du reden wilt so mage dir nicht mislingen. (Auch der man sol sechen mit wem er rett vnd vor erchennen sol die natur dez dasigen mit dem er reden wille, (wan mit herñ man reden sol als in zu gehört als dan ist / von redelicher weysheit vnd schonen rossen und federspill vnd jagen die wilden tiere, vnd was zu dem adel gehört. (Mit den frauen man reden sol von züchtiger frölicheit von schönen cleyden und neuen mären von allen lieplichen sachen. (Mit den junckfrauen man reden sol von zuchtiger vnd frölicher liebe, vogeln vnd jagen, stechen vud prechen do vō si dan freude gehaben mügen. (Mit geistlichñ [136] vnd alten leüten man reden sol von chūsten und heyligem guten cheüschen leben (Mit dem slechten volcke man reden sol vou dem, das si treyhen und ihr hantwerck ist (Mit den pauern man reden sol von achern vnd seen, weingarten machen vnd was dem torfman zu gehört / auch mit narren man reden sol von nerrischen dingē. Darum chein dinge dir nicht gefallen lasse, es sey dan mit zucht vnd ere (Vnd mit petrübtē leüten mau reden sol von mitleydung vnd parmherczigcheit, (also albegen man reden sol nach dē als die natur vnd gewonhet ist dez, do mit du willen hast zu reden. (Noch ein anders ist zu pedencken, wan der man reden wille / ob jm das zugehört zu reden oder nicht, (wan ein swere sache ist, sich zu vnder winden, das jm nicht zu stet oder gehört / thut er das, so mage er wol reden / wan er sich hüt vor dem, do von er reden wille (Vnd von erste er albegen pedencken sol die übrigen zungen.

Ein straffung über die zungen und ander lere.

[a. Rande: 1] Chünig Salamon spricht, der seiner czungen nicht geweltig ist, Der zu geleichen ist zu dem jungen fül an zaum vnd zu der stat an mauern vnd das schiffe an fürman vnd [137] weingart an zaun.

Auch vm der sünde der zungen alle andre sünde sich nachent, auch daz hercze der torn ist in der zungen [a. Rande zugeschr.: vnd die czungen des weysen ist in seinem herczen]. Noch mer er spricht, wer von jm selbes nicht gesweygen chan, der durch einen andern gesweyget würt / vnd nicht darum wird gepeten. (Aristotile spricht, wer sweyget, der dez andern wort erchent, wan wer rett der wirt in seinen worten erchant. Tulio spricht, hab wenig wort, wiltu einem iglichen gefallen. (Seneca spricht, du wirst nicht wol chünnen reden, chanstu nicht sweygen / mit reden man wol sünden mage / aber mit sweygen nicht / hab lust vnd freüde zu hören aber nicht zu redeu. (Cato sprichtt, das sweygen mag nymant geschaden / aber wol vil reden. Darum hastu vernuft, so antwurt / ist das nicht so halt dein hant fur deinen munt vnd sweyge, da mit du nicht in deinen worten gefangen werdest. (Sand gregorj spricht vil wort ir wonung habent in dem munde dez torn oder vnweisen / wan der weyse von wenig worten ist (Plato spricht / der ist weyse / der da rett, wan er reden sol vnd noch vil weyser, der da zu hört vnd mercket, das er hören sol. (Sand Jacob spricht / Die natur aller tiere / die menschlich natur uberwint / vnd die zungen der menschen menschlich natur [138] nicht uberwinden mage [a. Rande: 2]. (Noch ein anders ist, sich zu hüten mit yemant ein zu legeu oder zu chrigen / wan (Salamon und Catone sprechent, nicht pechümer dich dez / das dir nicht zu schaffen geyt, (wan die wort vil leüten gegeben sein, aber der weistum vnd verstentnüs dez gemüte gar wenigen verlichen ist. (Catone spricht nicht widerstrewe den, die mit vil worten über [ein zweites „über" ausgestr.] laden sein, (auch mit worten dich lasse über winden deinen freunde, wan du jm mochste schaden prengen [a. R.: 3]. (Noch ein ander vntugent ist über / die (Seneca spricht / wiltu icht heymlich halten, Das nyemant lasse wissen, wan chanstu dein heymlichkeit nicht versweygen / wie sol dirs ein ander versweygen.

Ein Ander Capitel über das reden dez grossen meister vnd lerers Tulio.

TVlio spricht jn der ge / fancknus deines herczen sey dein heymlicheit, da mit der leybe nicht gepunden sey. (Salamon spricht, wer versweyget die vntugët seines freundes der pestat die freuntschaft vnd wer si offenwart, der si verleuste. (Longino spricht wer vm freuntschaft willen eines andern heymlicheit jemant offenwar dut, der jm auch [139] seiner heymlicheit nicht getrauen thar. (Persio spricht, halt pegraben jn deinem herczen dez dir heymlich getraut ist worden / wan chein grössere verraterschaft man nicht getan mage dan eines andern

heymlicheit offenwaren / [a. R.: 4] Auch sich der man sol hüten vor widerwertigen worten als weyt er mage / da mit jm selhs do von nicht schaden pechome. (Varo spricht wer jm selbes wider ist mit dem nymant mag gesein. Plato spricht daz von torhet chomet / der jm selbs wider ist in worten. [5.]Noch mer man sich hüten sol vor pössen vn vnüczeu uhermütigen worten. (Sand Sixt spricht, das vnücze [ausgetr.: wort] vnd übermütig wortt pestatiget vnd offenwart das übermütig vnd hoche gewissen. (Seneca spricht, deine wort nymer seyen übermütig oder vnucze / sunder statlichen seyen jn lerung rat gehen vnd in güte einen iglichen zu straffen.[6.] (Auch du dich solt wissen zu huten zu reden mit czwayen zungen, als dan ist vor dem man gut zu reden vnd hinder jm übel oder von einem wol vnd von dem andern ühel. (Socrate spricht, chein tier der welt czwu zungen hat dan alleine der man vñ die fraue. (Terencio spricht, die posheit des dasigen, der mit czweyen zungen rett In die lenge sich nicht verpergen mage /. 7. Auch dich wisse zu hüten / nicht ein anfang zu sein oder vrsache [140] zu sein cheines übels. ([Aus Sidrac corr.:] Jesusirac spricht, hastu nicht anders, so versperre dein oren mit gedör[ne da] mit du nicht[1]) verhörest die pössen vnd falschen maer trager. (Plato spricht, die pössen mär trager sich selber schenden. (Salustio spricht, alle übel von dem pösen mär trager pechomen. 8. Auch ist sich zu huten an alle vrsache zu sweren. (Sand Isidero [corr. aus Isiderus] spricht, wer nach volget vnd czweyfelhaftige wort swert / der got nicht petrigen mage / wan jm alle ding chunt sein. (Salamō spricht jn dem vil swereden man / grosse poshett wonet 9. / Noch mer sich ist sich zu huten yemāt zu troen. (Valerio maximo spricht der traende sich machte vnweyser halten dan er ist. (Isopo spricht albegē, die da vil wort haben, mynder dun dan die andern. 10. (Dar nach ist sich zu hüten yemant zu fluchen oder schelten / wan der weyse spricht, · e · sich das feüer enczünt / vor den rauche man sicht auff gen. 11. Auch ist sich zu hüten zu füren oder reden herte wort / (Wan Salamon spricht, das die süssen vnd diemütigen, wol geseczten wort erwichen (corr. aus: entwichten) den zorn / vnd die herten stercken daz pösse geschrey / ([aus Siderac corr.:] JeSusirac spricht, die süssen wort pinten den freunt [vnd diemütigen den feynde][2]) zu geleicher weyse als die geygen vnd der salter dun. Doch uber alle dinge ist das süsse wort vnd zungen. 12. Darnach ist sich zu hüten, nymant uhel zu zureden [141] (Wan Salamon spricht, wer eines andern übel oder poshet offenwart / der auch die seinen

[1]) corr. und am Ende der einen und am Anfang der folgenden Zeile zugesetzt.
[2]) Am Rande zugesetzt.

vor der zeit vernemen wirt · e · dan jm das lieb würt sein / Aristotile sprichet, mancher in eins andern auge den wispaum sicht / vnd jn dem seynen nicht sicht einen rocken halm / 13. (Auch man sich hüten sol zu reden pösse wort (Wan sant Pauls spricht, die pösen wort zu prechen die guten gewonhet. (Omero der chriche spricht die zunge offenwart das jn dem herczen verporgen ist 14. (Auch man nyemant spotten sol. (Wan (Salamon spricht der gespöttig von got gestraffet wirt / vnd der züchtig pey jm genade erwirbt. (Catone spricht, nicht getraue yemantz gespötte, da mit du dar jne nicht verdacht werdest. (Salustio spricht, das die gespöttigen geleichen dem affen / wan der eines iglichen spot / vnd ein iglicher sein. 15. Auch man sich sol hüten zu reden finstre oder verporgne wort, als dan der schympfer oder der listigen gewonhet ist / (Wan sant (Isidero [corr. aus: —us] spricht, es vil pesser seyn zu sten als ein stumme dan zu reden vnverstandne wort. ([corr. aus Synurac:] Jesu sirac spricht, wer finster oder verporgenlich rett, der sich erczeygen wille verstendiger dan er ist. Darum der man albegen gedencken sol die vrsache, die in reden machte / Auch pedencken sol die stat, das ende, die zeit, die dan zu sölchen [142] sachen gehört. (Plato spricht, was gerett wirt an vrsache, das cleynen nucz prengt vnd dopey der man verdacht wirt jn torhet. 16. Das sechczechenst vnd leste ist, sich wol zu schicken nach aller ordnung der güte vnd dem pesten, was der man reden wille. [a. R.: Nota bene] (Von erste der man sich schicken sol mit dem leybe vnd sein angesicht stätlichen aufgericht stē, vnd seinen munt nicht chrümen vnd auch die augen zu zeytē verwenden vnd nicht statlichen stille halten gen dem, do mit du redest. (Auch die styme mit masse füre, nicht zu nyder noch zu hoche vnd mit schönem geperde / als dan pillich ist zu thun: (Czu deinen worten nicht verüre dein haubt noch achseln, weder hende noch füsse, noch chein dinge des leybes. (Auch man sich sol hüten, jcht aus zu werffen weder aus munde oder nassen. Darnach er schicken sol sein zungen zu reden vñ nicht zu lange zeit seczen von einem wortt zu dem andern. Auch mit den worten man nicht eylen sol / noch die wort jn dem reden czwifach machen. (Dar nach der man sich schicken sol sein stymme mit edelem vnd hochem geschefte füren sol in seiner fürlegung nicht zu hoche noch zu nyder vnd mit cheynem geschrey / vñ die cleynen geschefte auch mit nyder sty^me man reden sol. Vnd den dinst oder parmher[143]czicheit mit süssen vnd diemütigen worten vñ geperde man pegern sol // vnd das straffen man dun sol mit messigem geschrey // von freuden oder lust zu sagen, das man dun sol mit nydern worten vnd frolichem angesicht / vnd auch

peyspill geben nach der auslegun[g] der wort / auch die stymme sich dar zu geleichen sol. / Also in allē sachen zu reden der man sol sein ordnung haben. (Vnd ein potschaft man sol teylen in sex teyle / Das erste ist in dem grusse von dem er gesant ist / Das ander ist zu enphelhen den, der in gesant hat vnd sein gesellen jm zu hören als die stummen / Das dritte ist mit fürlegung seyner potschaft / Das virde ist mit pete vnd durch schöne wege zu verpringen als dan er in seiner potschaft gemeldet hat / Das fünfte ist in peyspil zu gehen wie jn solchen sachen es sich mer gefüget vnd verloffeu hat / Das sexte vnd leste ist zu verpinden sein potschaft mit ganczen vnd volchomen vrsachen vnd rechten als er dan pegert hatte, das man das piliglichen vnd mit recht dun mag.

Ein cleyn capitel üher rat geben.

WJltu rat geben / von erste wisse, daz den rate man teylen sol in fünff teyle / Das erste ist zu reden was zu dem rat gehört / Das [144] ander ist, das für geleget werde uher das man rot sol gehen / Das dritte ist zu gehen seinen rott. Das virde ist zu geben peyspil vnd geleichnūs jn sölchen sachen mer gehalten worden ist. Das fünfte ist. seine rate mit guten natürlichen vrsachen sol peschlossen werden / Wiltu prieffe senden oder schreyben / Das du auch solt teylen jn fünffe teylen [ausgestr.: in fünf teyle]. Das erste ist zu schreyben den grusse / Das ander ist zu pitē vm das du schreybest / Daz dritte ist zu melden dein meynung / das virde ist zu pegern, dez der mau notörftig ist / Daz fünfte vnd leste ist zu peschlissen sein meynūg. Die andern neuen märe, die einer dem andern sreybet, auch ir ordnūg haben süllen, da mit si gefallen mūgen, wer die hort.

Ein ander clein capitel über die ordnung czw reden als dan Tulio spricht.

TVlio spricht wenig wort habe, dan (wan?) jn wenigen worten sich vil gutes zu ein füget / (Giouenale spricht, die kurczen [a. R.: zuchtigen] wort aufsteygen gen hymel, wan die churczen dinge vñ wort vm [ir schöne willen ger[e]t] [1]) sein [ist corr. aus: dein]. (Got der herre gab dem menschen die ordnung zu reden / Darum der mensche auch sein ordnung vnd masse hahen sol in dem gesichte der augen / wan die erste rürung der pe-[145]gire chomet von dem gesichte der augen. Darū von erste der man sol masse hahen einen iglichñ an zu sechen vnd sein augen nicht zu snelle auf vnd zu dun.

[1]) Steht am Rande.

Ein capitel von der torhett.

SAlamon spricht vm fünfferley sache willen würt der torhaftig erchant. Das erste ist jn reden / das ander in lohen / das dritte mit dem lachen / das virde in dem angesicht / das fünfte in cleyden / Darum ein iglicher sich nöten vnd müen sol züchtiglichen zu gen vnd nicht das haubt vnd achseln, arm, hende oder füsse hin vnd her werffen. (Auch der man pey jm haben sol masse vnd das in allen scynen sachen. (Allexander spricht chein dinge nicht ist, do von der man mer gepreyset ist dan von der edelen vnd schönen zucht.

Vnd[1]) wiltu ein gut leben han, so hut dich vor pösen gedencken vnd lebe frolich in dem gemüte / wan das wesen dez menschen wirt gescheczet nach dem gemüte / geleiche als wen der leybe in grossen ern were vnd das dem gemüte wider were / das nicht gescheczet wurde für gut noch gut möchte gesein / (Darum vns straffet der Meister (Seneca vnd spricht, slache von dir alle deine trauricheit / vnd dich snelle wisse zu trösten in deiner trübsal (Panfilio [146] spricht cheinem weysen man nicht zu stet gar traurig zu sein / sunder stet vnd fest zu sten / vñ sich nicht vercheren // Doch secze wir, das sich etwan das gelück zu rücke slüge vnd do von pechomen möchte was argen lebens vnd schaden. Dar über spricht (Seneca weder durch chintlicher noch freundes tode willen / der weyse sich nicht petrüben sol / vnd in seiner trübsal vñ widerwerticheit sich snelle trösten sol // Auch du dir [a. R.: chein dinge] nicht so swere in dein gemüte nemen solt, das du dir das nicht her wider aus nemen mögest / Wan die armen gedancke dem man ein armes leben machen. (Seneca spricht, die ubrig pegir ist ein herte pestelencz / vnd macht arm, wer ir gelaubet / wan ir wille chein ende hat (Der weyse spricht die geyticheit dutt übel vnd chein dinge wol / Dan wan si stirbet, wan ir leben pösse ist / vnd ir tode gut. (Boecio spricht, wer leben wille nach der nature laufe, der reiche wirt / Wer aber nach dem willen lebt / der felt in armut / vnd das alle welt sein were. Aber ein weyser spricht / der pöse vñ offenwar gewin des mans ein grosse sünde ist. Also auch ist der man an freunde / der da nicht mage ein fröliches vnd gutes leben han. Darum vns eines andern leben sol ein meisterin [a. R.: vnd peyspil] sein. Auch reden hat jn jm grosse swörung also der da richten vnd vrteylen wille alle ding. [147] Darum die guten vnd nuczlichen dinge man nicht lassen sol für die pösen vnd vnüczen / vñ wen du pist in hochen ern vnd reichtum nicht versmeche den armen oder vnüczen / vnd das darū wan du nicht entwichten solt der dir nicht

[1]) Bei Arigo kein Absatz.

geschaden mage / Wan er dir noch wol möchte nncze werden / Auch ein ander ding ist das der mensche [a. R.: sol] sorge oder forchte haben / so sol er forcht haben zu got / wan wo der mensche hin get / statlichen der tode jm nach volget / (Auch du einem iglichen oft vergihe / vnd dir selbes nymer / vnd wan du dir in deinem gemüte icht für geseczt hast / das verpringe snelle / vnd alheg sage mynder dan du duste der grosse wille [ausgestr.: vnd peystentung] ist petruhnus / (Nicht freue dich eines andern übel, wan übel nicht chomen an grossen smerczen vnd oft pechomen dem, der ir am mynsten warten ist. (Auch cheinem gepeüte, das er nit vermag zu thun. (Man sol nymant weder lobē noch schelten, wan er gegenwürtig ist, auch nicht hoffe in cheynes andern tode (Pis warten von einem andern (das du jm dueste / je mynder du den zorn prauchest ye mynder er dir zu schaffen geit / wan das ende des zorns ist ein gepote (! vgl. S. 466) der peyn. (Nu sich anheht ein ander lere des grossen phylosofo vñ Meisters Albertano.

[B][148] Ein ander lere vnd anweysung des grossen phylosofo vnd Meisters Albertano / von erste sein anfang / darnach von der pösen zungen Das dritte von dem dienen Das virde von zuchtiger Milticheit / Das fünfte ein straffung dez mans Das sexte von der zuchticheit der zungen / Das syhent vñ leste zu lehen jn der forchte gotes. — — AMEN. — —

[1]IN dem anfange mitte vnd ende meiner lere, zu lobe dem almechtigen got vnd hern, schöpfer der welt / wan an sein genade vñ parmherczicheit nymant geleben mage / Darum jch sünderliche diemütiglichen zu jm rüffe / dan vil die sein / die den wege der zungen verlorn haben und wenig sein, die ir zungen herschen, czaumen oder straffen chünnen (Darum der heylig czwelfpot sand Jacob sprichtt: „Die wilden tier man zaumet vud vntertaniget menschlicher natur / vnd sein eygne zungen der mensche nicht gezaumen noch gepinden mag / Darum jch albertano phylosofo gedacht vnd funden han lere vnd anweysung zu reden vnd zu sweygen / Darum, aller liebstes chint, freunt vnd günner, (Vnd wan du reden wilt, vor pedencke die natur des hannen / wan ·E· er sein gesange anhebet / vor [149] Er sich selbes mit seinen flügeln zu dreyen malen slechte / Dar nach er an hebet zu singē, Also auch du solt dun / pis züchtig vnd straffe dich selbs / Vor aus teyle vnd gedencke was du reden wilt / vnd · e · das du an hebest zw reden vor pedencke das ende, wie es sich ergen müge / Vnd ob dich die sache antreffe oder an ge oder nicht / Wan gehört dir die sache nicht zu, so soltu dich ir

image
not
available

munt vor den pösen lügen vnd in prauche in zucht, warheit vnd milticheit / So lebstu in genade eines iglichen (wan Salamon spricht / Der züchtig vnd warhaftig man vnd weyhe werden pürger seyn der stat dez hymels. (Seneca spricht: „Der tugēthaftig vnd züchtig man nicht sechen wirt die pein der helle." (Aristotile spricht, von dem lügenhaftigen menschen zucht, ere vnd wirdicheit fleüchet. (Salamon spricht, der [„der" aus „ein" corr.] guter nome ist über [über a. Rande zuges.] alle [„alle" aus „ein" corr.] edel vnd gute salben (Darum, liebes chintt, nach allem deinen vermügen dich nöte vnd czwinge [152] czu haben guten nomen in disser welt / so würstu erhort in dem leben der ewigen salicheit. Noch mer er spricht / der gute nome ist über golt vnd silher / Mer er spricht, der walt verpirget v^{n} pehelt die wilden tiere / vnd der muut dez weissen verpirgt die vnüczen wort. (Sand pauls spricht, die vnerhern wort verderhen die guten gewonhet (Der phylosofo spricht, wiltu nicht fallen, so sich dir auf die füsse vnd pedencke, was du sprechen wilt. (Salamon spricht, wiltu nicht sunden, so gedencke an den tage des todes (Sand Jsiderio spricht, wan der mensche sterhen wille / er gern wölte, das er alhegen hat wol gethon Vnd [gern wölte: ausgestr.] chein übel nye pegangen hat. (Sau gobio spricht, gedencke, daz du vou aschen chome [!] pist vnd wider zu aschen werden moste / vnd gedenckestu daran, so sündestu selten. (Salamon spricht, straffe dein czungen vnd lege von dir alle deine eytelere / so chomestu zu dem ewigen lehen. (Die reyne Junckfrau Maria spricht, das diemüticheit sey über alle dinge / wan vm meiner diemüticheit willen got absteyge von den hymeln zu mir / her wider zu prengen die menschlichen natur Durch der diemüticheit willen, die ich hatte und wonet jn meinem herczen vnd zungen. (Nu hernach volget ein ander lere der heyligen geschrift über das dienen.

[153] [III.] Wie man diene (!) sol den freunden vnd ander peyspille.

NOch mer vns lert die heylig geschrift ein ander lere vnd maester schaft (vnd spricht, nicht halt deinen freünde oder güñer in worten, diene jm snelle, wan er deines dinste pegert, ob du magest. (Noch mer si vns lert vnd meistert Das wir snelle sullen sein zu vergeben die wider vns getan haben. (Virgilio spricht / was du einem andern dust, dez auch warte von jm. (Sät (Augustin spricht / wie das der grosse Römer (Pompeo sprache, Der gröste vnd tötlichste slage, der da ist / das ist der slage der zungen / die sich vorn zeiget dein freünde vnd hinden dich sticht vnd peyst / vnd do für chein wappen nich [!] mag gesein. (Darum

image
not
available

übel von deinem feynde hinder jm (Der poet spricht, nicht gibe vrteyle über deinen nachstē, wiltu von jm nicht geurteylt werden. (Aristotile spricht / Ich gefunden han, das der tode vnd das leben pechomen von der zungen. (Got (der vater spricht / Sellig ist er / in dem hymel vnd auf dem ertrich, der sein zungen gemessen chan / Vnd wan dein nachster rett, so sweyge du vnd nicht rede, peyt der zeyt. (Salamon spricht, es sein vil zeit in disser welt / zeit [155] czeit zu lachen, zeit zu wainen / czeit zu reden vnd zeit zu sweygen / Die vrteyle dez salamō ist, wan ein ander rett so soltu sweygen / vnd fürsechen die zeit in deinem gemüte / was du reden solt. (Vnd duestu also, so lebstu in der liebe vnd genade gotes vnd auch der welte vnd die tugent der guten fürsichticheit statlichen mit dir würt sein. (Noch mer, aller liebstes chinde, ich dir verchünde die lere vnd vrteyle dez maisters (Galmo, wan er spricht / Er den für einen vnünüftigen vnd vnweisen halte, der do antwurt e dan er gefodert wirt / über das / das in nicht an get oder zu gehört.

[VI.] Ein ander capitel von der züchticheit der zügen.

CAtone spricht, nicht gee in den rat, du werdest dan gerüffet. (Salamon spricht, die wort sein swerer dan das pley / Darum dich hüte mit überlad ungder wort / die nicht alle oder alwegen zu reden sein / vnd dir nicht zu sten. (Darum, aller liebstes chint, freunt vnd günner / lange zeit ist, ich mich mit grossem sweysse vnd müe gemüet han zu suchen die heymlichen vnd verporgnen lere der heyligen lerer vnd ir geschrifte / vnd der grossen maister vnd phylosofi der welt / Do mit ich [157] dir gegeben möchte englische lere vnd anweysung / Da mit du mit ern zucht vnd weistum auf ertriche geleben möchtest / vnd in dissem pösen falschen jamertale / das sich in chürcze endet / vnd dar jnne chein rechte noch gute staticheit nicht ist. (Darum wisse, das alle dinge ab nemen vnd sich enden / Dan alleine die liebe vnd myüe guttes an alle ende ist Dar jnne ist vnd stet vnser heyle (Vnd ob das were, das dir got erben verliche oder gebe von erste die lere vnd meister in der liebe gotz vnd den liebe zu haben vnd förchten vor allen dingen / Dar nach die edelen tugent, das ist in straffung der zungen / Darum ich dir gepeute, aller liebste chint, das du vor geest vnd vor seyst deiner zungen / Die prauchest in zucht, ere vnd fürsichtiger diemüticheyt einem iglichen zu lobe vnd ere / so wirstu lieb gehabt von der genade gotz vnd den menschen der welt / vnd wes du dich gewenest in dem du erstirbest.

image
not
available

In der Bearbeitung Hans Vintlers beginnt ebenfalls der Abschnitt A mit den Worten v. 7028: „Und wildu haben ain guet leben" und reicht bis v. 9396, „d. i. nur wenige Zeilen vor dem Schluss der italienischen Ausgabe von 1842" (d. h. Volpis). Der allgemeine Gang der Erzählung ist der gleiche wie bei Volpi-Gelli, doch sind, wie auch in dem übrigen Teile von H. V.'s Werk, reiche Zuthaten an Exempeln und eigenen Betrachtungen moralischen und auch kulturhistorischen Characters eingeflochten. Sie sind herausgehoben in Zingerles Ausgabe Anmerkungen S. 363 ff, ich erwähne u. A. nur die wichtige, oft angezogene, fast tausend Verse umfassende Stelle über Bräuche des Aberglaubens in damaliger Zeit (v. 7536—8510). —

Der Abschnitt A bei Arigo zeigt keine von den Erweiterungen H. V.'s, ja er steht auch an verschiedenen Stellen gegen H. V. zu Volpi-Gelli. (Die Anklänge an H. V. vgl. Z. f. dtsch. Ph. 31, S. 356—7). Ich erwähne nur folgende Stellen;

Gelli 110 (= Volpi Cap. 38):	**HV. 8564:**
con religiosi e con persone vecchie si dee dire d'onestade e di castità, di temperanza, di scienza, di santità; con persone di popolo . . .	und mit gaistleichen leuten sol man reden von erberchait und scham, und von cheuschait und mässichait und von weishait und heilichait und mit ainem hantwerckman . . .

Arigo S. 135 f. (oben S. 451): Mit geistlichen und alten leuten man reden sol von chünsten vnd heyligem guten cheuschen leben . . .

Gelli 110 (= Volpi):	**HV 8570:**
co' villani si dee dire cose d' arare . . . . di vigne e di bestiame; con matti si dee dire cose di pazzia . . . e con persone tribolate . .	und mit pauern red man von säen und von vich und von mäen und von pelzen vnd von reuten. so sol man mit betrüebten leuten reden von mässichait und von guet das selb tröstet den muet So sol man mit narren eben . . .

Arigo S. 136 (oben S. 451): Mit den pauern man reden sol von acbern und seen, weingarten machen und was dem torfman zu gehört; auch mit narren man reden sol . . . . Vnd mit petrübten leuten

image
not
available

S. 355—6 hingedentet und schon dort die Ansicht ausgesprochen, dass Arigos Anordnung, wenn er auch gegen die andern drei Texte allein steht, doch die ursprünglichere sei. Der erste Grund ist der angegebene Befund des Textes selbst. Denn ebenso wie der Text bei Volpi keinen rechten Schluss bietet, sondern mit dem Satze „Allessandro . . .“ einfach abbricht, so fährt er umgekehrt am Ende des FdV nach einem ganz einwandfreien Schlusse: „Il settimo dì si riposò [sc. Iddio] del lavorio, ch'egli avea fatto“ ohne Not mit etwas nur mangelhaft Dahingehörigem noch weiter fort. Diesem doppelten Uebelstande wird abgeholfen, wenn wir Arigos Text als richtig annehmen. Wir erhalten dann im Abschuitt A bei Arigo Moralisationen, die von dem FdV organisch getrennt sind und auch äusserlich unter dem Zeichen Albertanos stehen.

Man kann diese Anordnung um so mehr befürworten, als ja das in Rede stehende Stück (Se tu vuoi etc.) nicht nur tatsächlich in ähnliche, Weise wie die folgenden Cap. 38—40 Stellen aus Albertano enthält sondern weil auch diese bei Gelli etc. vorangehenden Stellen aus späteren Erörterungen bei Albertano stammen als die bei Gelli etc. nachfolgenden, so dass bei Arigos Anordnung die Reihenfolge von Albertanos Darlegungen besser gewahrt erscheint. Die drei Capitel 38—40 (Del parlare e del tacere etc.) handeln über Reden und Schweigen, über die Verwenduug d. h. den weisen Gebrauch der Zunge im Leben, und beschäftigen sich, wie schon die Ueberschrift andeutet, vorwiegend mit dem ersten Tractat Albertanos „Del dire e del tacere“. Der Abschnitt dagegen, der bei Volpi-Gelli und HV voransteht, bei Arigo aber, wie wir jetzt wissen, den Schluss bildet, kurz der Abschnitt: „Se tu vuoi avere . .“ hat allein und zuerst verschiedene Stellen, die sich Ausführungen im zweiten Tractate Albertanos (Liber de consolatione et consilio ed. Grosseto S. 41 ff) ganz erheblich nähern. So:

Albert. S. 44: „Unde disse Seneca lo savio uomo non si contrista, nè perchè perda figluolo, nè perchè perda amico: cosi si soffera la morte loro come s'aspetta la sua.

Gelli S. 103 (= Volpi 139): Seneca dice: Non per morte di figliuoli nè d'amico s'attrista il savio uomo, imperocchè secondo quella aspetta la sua (= HV 7050—2).

Arigo S. 146 (oben S. 456): Darüber spricht Seneca weder durch chintlicher noch freundes tode willen der weyse sich nicht petrüben sol . . .

Albertano S. 44: Unde disse Seneca . . . caccia da te ogni tristizia di questo secolo . . .

image
not
available

beruft. Es ist nun auffallend, dass Arigo überhaupt nochmals im Abschnitt B einen Auszug aus Albertano bietet, wo doch schon in A der gleiche Stoff verarbeitet war (S. 457: „Ein ander lere und anweysung etc.), denn die Congruenz des Stoffes ist ihm natürlich nicht entgangen. Man kommt auf die Vermutung, dass Arigo selbständig den Abschnitt B verfasst habe, um so mehr, da er diesen Abschnitt auch nur allein bietet, und wird in dieser Annahme noch weiter durch eine Betrachtung der in den Text geflochtenen Anreden bestärkt. Während nämlich A keine einzige besondere Anrede aufweist, zeigt der bedeutend weniger umfangreiche Abschnitt B neunmal Anreden wie: aller liebstes chint, freunt vnd günner S. 457; liebes chint (viermal) S. 458, 458, 459, 460; aller liebstes chinte S. 461; aller liebstes chint, freunt vnd günner S. 461; aller liebste chint S. 461; O du aller liebstes vnd edles [corrig. aus: edelstes] chinde S. 462. Diesen Stellen steht eine einzige kurze Anrede „figliuolo mio" in Albertanos erstem Tractat gegenüber (Grosseto S. 2), wenn sie überhaupt hier heranzuziehen ist (Anreden sonst im ganzen Albertano nur noch an zwei weiteren Stellen und mit der ersten übereinstimmend S. 41, 174). Das Vorhandensein dieser zahlreichen eingeschalteten Anreden in B, zusammengehalten mit der Tatsache ihres vollständigen Fehlens in A, weist nun wieder darauf hin, dass Arigo den Abschnitt B selbständig verfasst habe, denn die gleiche Neigung tritt, wie ich später zeigen werde, auch in Arigos Decameroneübersetzung deutlichst hervor. Die aber in Anbetracht des kurzen Abschnittes doch besondere Häufigkeit der Anreden, ferner der Umstand, dass sie zum Teil über das einmalige, einfache italienische „figliuolo mio" stark hinausgehen, anders gewendet und zugleich doch bestimmt sind, lässt aber wohl noch einen weiteren Schluss zu: B ist nicht nur von Arigo selbst hergestellt — vielleicht ursprünglich selbständig und erst später mit dem FdV und A vereinigt — sondern hergestellt für einen bestimmten Zweck, und zwar als Moralisationen etwa für einen höher gestellten Zögling („edles chind", „chind, freunt vnd günner") oder eine Arigo sonst irgendwie nahe stehende jüngere Persönlichkeit. Es wird zu prüfen sein, ob sich diese Annahme mit den sonstigen Lebensumständen Arigos, wie sich später ergeben werden, deckt. Es würde zu dieser Annahme stimmen, dass Arigo gegen das Ende von B auch noch andere Ermahnungen über Hoffart, guten Namen etc. einflicht. Und schliesslich scheint Arigo seine Lehren, mit eigenen Empfindungen untermischt, ganz frei niederzuschreiben, denn einerseits fehlen nach den beiden ersten Sätzen bis zum Schlusse von B (also fast durch zwei Capitel) die Citate auf einmal vollständig, während sonst die ganzen

image
not
available

Conrad hat seinerseits nach einer lateinischen Vorlage, nach des Thomas Catimpratensis „Liber de natura rerum“ gearbeitet; dieses Werk kommt aber hier nicht in Betracht, da es die verglichene Stelle nicht enthält, diese ist somit ein Zusatz Conrads. Bei Thomas lautet die Stelle (nach dem Cod. lat. Mon. No. 27006: „. . . Sompnus nichil aliud est, ut dicit Plinius, quam animi in medio se recessus; aliam diffinicionem dat aristoteles in libro de sompno et vigilia. Sompnus est impotencia animalium virtutum cum intensione naturalium . . Pueri autem circa tertium annum vel quartum non sompinant, fuerunt invent homines, qui nunquam sompinant etc.[1]). Schliesslich folgen eine Reihe Recepte gegen Schlaflosigkeit. Conrads Text weicht somit wesentlich von der Vorlage ab. —

Die zweite Stelle — diese aus dem FdV — bezieht sich auf die Jagd des Einhorns. Die italienischen Texte berichten hier sachlich völlig übereinstimmend: FdV ed. Volpi S. 115: „. . . liocorno [unicorno] ‚che‘ è una bestia, che ha tanta dilettazione di stare con alcuna donzella vergine, che, com' egli ne vede alcuna, incontanente va da lei e addormentasi nelle sue braccia; poi vengono gli cacciatori e si lo prendono; che altrimenti non lo potrebbono pigliare, se non per la sua intemperanza.“ (= ed. Gelli S. 84; Z. f. rom. Ph. XIX, 435; Ulrich FdV. ed. Leipzig 1890 S. 48).

Diese ganz allgemein gehaltene Darstellung aller italienischen Texte ersetzt Arigo durch einen mehr ins Einzelne gehenden Bericht, der sich wiederum Conrads Schilderung nähert:

C. v. M. S. 161:	Arigo FdV. S. 110:
ez ist gar scharpf . . . also daz ez kain jäger gevahen mag mit gewalt, aber sam Isidorus und Jacobus sprechent, so vacht man es mit ainer käuschen juncfrawen, wenne man die	. . . . vnd daz nymant gefachen mage dan alleyne mit der junckfrauen vnd durch sein grosse vnmessige liebe, die es zu der jun[c]frauen hat . . . . wan die jäger, die das tier fachen wöllen,

[1]) Die ganze Stelle bei Conrad v. M. lautet dagegen: „Von dem slâf. Der slâf ist nicht anders wan ain einzug der sêle auf sich selber, alsô spricht Plinius, daz verstên ich alsô, daz der slâf sei ain einzug der werck der auzwendigen kreft der sêl . . . vnd der einzug kümpt von dem daz die gaist betrüebt sint oder sich inziehent von der glieder müden vnd darumb slâft der mensch gern von rauchigem ezzen etc.“ [obige stelle], dann spricht C. von der betäubung durch die Gährung des Mostes, von Träumen, dann wieder wie oben bni Thomas: „den kindern treumet nicht vor dem dritten jar . . . .“

image
not
available

C. v. M. S. 186:

... wenne er den raup siht ... er ... schawet, ob er im eben sei und gevellig und ist er im sô endleich, so vaeht er in. Pei dem verstê ainen muotigen man, der mit witzen und mit dem rehten angesigt den adlärn, die mit unreht über ander läut vliegen wellent.

Arigo S. 96:

... der girfalche grosse freude vnd lust hatte grosses gefügel zu fachen als dan sein chranghe, fashüre vnd rephüre vnd alles edel gefügel, darum man in geleicht zu dem edelen vnd herczenhaftigen man, der nicht anders verprenget dan edele werck.

In der lateinischen Vorlage fehlt, wie gesagt, dieser Vergleich ebenfalls, überhaupt weicht Conrad hier wieder wesentlich von Thomas ab: Thom. Cant. bl. 74a: „Erodius qui et gyrfalc .... cum videt praedam excuciens se animal et si apta sit, ad capiendum discernit. Quoddam genus girfalcorum est, quod sacrum cognominatur et hii validories sunt, habent enim colorem fuscum."

Bonn a./Rhein.

image
not
available

nichts zu ändern. Die verloren gegangene ältere Vorlage der alttschechischen Hs. beruht, wie Novák in seiner vorzüglichen Ausgabe nachgewiesen, vorwiegend auf jener deutschen Uebersetzung, die in einer Gruppe der bei Oesterley verzeichneten deutschen Handschriften mehrere Schösslinge zählt und am bequemsten in der von Adelh. Keller herausgegebenen Münchener Hs. (Quedlinburg u. Leipz. 1891) zugänglich ist. Von einigen belanglosen lateinischen Manuscripten, so der zwei, später noch zu erwähnenden Hss. der Grazer Universitäts-Bibliothek, können wir hier füglich ganz absehen. Ich will nur die im Titel bezeichnete Handschrift, von der das gelehrte Ausland bisher noch kaum Notiz genommen, einer ausführlichen Beschreibung würdigen, weil sie nach meinem Dafürhalten trotz ihrer späten Entstehungszeit, wegen der verlorenen, oder doch verschollenen, bedeutend älteren Vorlage, die sie vertritt, besondere Aufmerksamkeit verdient.

Schon ihr verhältnismässig grosser Umfang, den nur die Innsbruck-Münchener Familie [1]) der lat. Gesta-Handschriften überflügelt, würde ihr eine gewisse Beachtung sichern, die aber, auch von diesem Umstande abgesehen, durch einige besondere Eigentümlichkeiten der Zusammensetzung ihres Inhaltes noch mehr hervorgerufen wird.

•

Unsere Handschrift (Cod. 25. Bibl. Univ. Budap.) gehört jener Reihe von 35 Codd. an, die der gegenwärtig regierende Sultan Abdul Hamid II. im Jahre 1877 der Ofenpester Universität, als höfliche Erwiderung der anlässlich des russisch-türkischen Krieges gegen die Türkei in Ungarn kundgegebenen Sympathien, zum Geschenke gegeben hat. Ein Teil dieser Handschriften stammt ohne Zweifel aus der berühmten Corvinianischen Bibliothek und ist durch die Abhandlung E. Abel's: „Die Bibliothek des Königs Matthias Corvinus" (Litterarische Berichte aus Ungarn II.) auch dem gelehrten Auslande nicht unbekannt. (Vgl. auch J. Csontosi in Petzhold's „Neuer Anz. für Bibliographie u. Bibliotekwissenschaft" 1877 S. 314—316 u. 348—350.) Die erste richtige Andeutung über den Inhalt unserer Hs. (der 25. der erwähnten Gruppe) bringt aber erst der „Catalogus Codicum Bibl. Univ. Budap." (1881) auf S. 12 u. f., durch welchen auch meine Aufmerksamkeit auf diese Hs. der G. R. hingelenkt wurde.

[1]) Vgl. „Die Gesta Romanorum. Nach der Innsbr. Hs. v. J. 1342 und vier Münchener Hss. herausgeg. von Wilhelm Dick." (Erlanger Beitr. zur engl. Philol. VII.) Erlangen u. Leipz. 1890.

Die Hs. gehört einem Papier-Codex von Kl. Fol.-Format an, der nach einem Vorlage-Blatt 107 ungezählte Blätter enthält, von denen auf F. 1a—83b die Gesta Romanorum, auf F. 84a—104b bingegen die Historia septem sapientum folgen. Als Titel — ob des ganzen Werkes, oder ob nur des ersten Teiles, ist schwer zu entscheiden — ist auf der Kehrseite des Vorlage-Blattes unten Folgendes zu lesen: Incipitur liber qui vocatur **Historiegraphus.** Allerdings kommt die Bezeichnung Historiegraphus auch in einer gedruckten Ausgabe der G. R. vom J. 1494 (s. l. 4° Hain 7748), welche der Graner erzbischöfl. Bibliothek gehört, handschriftlich über den gedruckten Titel eingetragen vor; so dass hieraus auf eine wenigstens in Ungarn gegen Ausgang des XV. und den Anfang des XVI. Jahrh. geläufige Benennung der G. R. gefolgert werden könnte, wenn die auch anderweitig häufige Bezeichnung des Livius-Epitomators L. Florus als „Historiographus" einesteils, und andererseits die nicht seltene Erwähnung seines Werkes unter dem Titel „Gesta Romanorum" dieser Annahme nicht einige Bedenken entgegenstellen würde.

Bemerkenswert ist bei unserer Hs. gewiss der Umstand, dass sie, ebenso wie die Codd. der Innsbruck-Münchener Familie, die in Dick's G. R.- und Buchners VII. Sap.-Ausgabe (Erlanger Beitr. z. engl. Phil. V.) ausführlich beschrieben wird, diese beiden so überaus wichtigen Sammelwerke der mittelalterlichen Erzählungslitteratur auf einander folgen lässt. Das Verhältnis der beiden Sammlungen zu einander und die mannigfachen Einwirkungen der Letzteren auf die Erstere, die in einer besonderen Gruppe von Hss. des G. R. zur mehr oder weniger vollständigen Einverleibung des Hist. VII. Sap. in den Körper des G. R. Anlass gegeben haben, lassen also die oben angedeutete Annahme, dass der Titel „Historiegraphus" in unserer Hs. auf beide Bestandteile derselben zu beziehen ist, nicht ganz ungerechtfertigt erscheinen.

Die im Ganzen 179 Erzählungen unserer Hs., die auf den durchgängig in zwei Spalten geschriebenen Blättern 1a—83b folgen, sind mit einer Ausnahme, die weiter unten zu näherer Besprechung kommen soll, vermutlich in der aus dem Vulgärtexte bekannteren Weise moralisiert. Die Moralisationen sind in unserer Hs. als Applicacio (gewöhnlich zu Apl° abgekürzt) mit roter Schrift bezeichnet. Durch einfache, aber hübsche Initialen in roter Schrift werden die einzelnen Erzählungen von einander unterschieden, führen aber keine Titel und Kapitelzahlen. Die am Rande angemerkten Titel od. Schlagwörter scheinen von späterer, aber noch gewiss dem Anfang des XVI. Jahrh. angehörender Hand her-

zurühren. Auf F. 47a² ist unten mit roter Schrift das Datum der Hs. und der Ort, wo sie geschrieben wurde, wie folgt angegeben: 1474 Varadiensis. Hierunter ist Grosswardein (Nagyvárad) zu verstehn, und diese Angabe führt (auf dem Grunde einer Vergleichung der Schrift unseres Codex mit einem anderen derselben Bibliothek) zur höchst wahrscheinlichen Annahme, dass die Hs. von demselben Matthäus Sztárai auf Bestellung des Gouverneurs der Grosswardeiner Dioecese, Ladislaus Egervári geschrieben wurde, der auch die 71. Hs. des oben angeführten Kataloges, die „Historia Troiana" des Guido Columnensis auf Geheiss desselben Bestellers angefertigt hat.

Wie hieraus ersichtlich, ist unsere Hs. eine der jüngsten des XV. Jahrhunderts und fällt ihre Entstehungszeit bereits in die Jahre der ersten gedruckten Ausgaben des Vulgärtextes der Gesta Romanorum. Deswegen ist sie aber keineswegs so belanglos, wie manche von den bei Oesterley verzeichneten jüngeren Handschriften, da sie einerseits eine nicht unbeträchtliche Zahl von Erzählungen enthält, die über den Inhalt auch des erweiterten (181 Kapitel zählenden) Vulgärtextes hinausgehn; ja sogar den von Oesterley in seinem Appendix auf 283 Stücke gehobenen Bestand der sämmtlichen, ihm bekannt gewordenen Handschriften um fünf Geschichten übertrifft.

Ich will im Nachfolgenden den Bestand unserer Hs. zuerst durch eine knappe Vergleichung desselben einerseits mit der Oesterley'schen Ausgabe — und andererseits mit der von Dick herausgegebenen ältesten Innsbrucker Hs. charakterisieren, und dann erst das vollständige Register ihres Inhaltes, mit fortwährenden Hinweisen auf die betreffenden Kapitel bei Oesterley und Dick nachfolgen lassen, wozu als Anhang die beiden wichtigsten Extravaganten unserer Hs. vollinhaltlich beigefügt sind.

Von den 179 Erzählungen unserer Hs. stimmen 140 mit solchen des Vulgärtextes überein; nur ist zu bemerken, dass diesen 140 Kapiteln im Vulgärtexte nur 139 entsprechen, da Kap. 119 der Hs. nur eine wenig abweichende Variante von Kap. 1 ders. ist, welche beide also nur durch eine Erzählung des Vulgärtextes (der 9.) gedeckt werden.

Die weiteren 39 Erzählungen der Hs. sind mit Abzug von fünfen, und zwar der 41., 48., 96., 145. und 149., teils im ersten, teils im zweiten Anhang der Oesterley'schen Ausgabe zu finden. Den ersten bildet daselbst bekanntlich die von No. 182 bis No. 196 gehende Reihe derjenigen Erzählungen, welche Oesterley aus den latein. Vorlagen der Extravaganten des ersten deutschen Druckes (Augsburg, Schobser 1489; bei ihm gewöhnlich mit Germ. bezeichnet) zusammengestellt hat. Die

image not available

86 (Kerkergespräch), *92 (Zwei Schlangen), *93 (Abküssen), *94 (Stein heilt Aussatz), 95 (Maxentius), *96 (Kerze Alexanders), 97 (Caesars Todeszeichen), 110 (Placidus-Eustachius), 122 (Frau des Einäugigen), 130 (Freundliche Worte), *144 (Eins ist zwei), 145*(Drache im Hohlweg), 146 (Alexander und der Seeräuber), *153 (Apollonius v. Tyrus), *154 (Christusbild in Edessa), *155 (Wandelburia), 156 (Achilles unter Weihern), 157 (Zoll), 159 (Weines vier Eigenschaften), *160 (Nach Evangelium aus der Kirche), *161 (Zauberhorn), *162 (Wunderberg), 166 (Schachspiel), 169 (Lykurg), 170 (St. Bernhard u. der Spieler), *173 (Acht Paquette), 175 (Wunderbare Menschen), 176 (Gespalten), *179 (Schlemmerei), *180 (Grimoaldus). Besondere Beachtung verdienen von diesen 154, 155, 160, 161 u. 162, die sämmtlich zu dem aus Gervasius von Tilbury entlehnten, offenbar späteren Bestande des Vulgärtextes und seiner Vorlagen gehören.

Wenn ich noch bemerke, dass von den 24 Stücken unserer Hs., die, wie bereits erwähnt, im zweiten Appendix der Oesterley'schen Ausgabe (den auch Oe. als App. bezeichnet) zu finden sind, nur 6 Kapitel über den Bestand der ältesten Hs. hinausgehen, und ferner, dass die 3 mit den anglo-lateinischen Redactionen gemeinsamen Stücke dieser Gruppe (216, 217 u. 243 des Oe.'schen App.) sämmtlich auch in der ältesten (Innsbrucker) continentalen Fassung vorkommen; so glaube ich die nachfolgende tabellarische Zusammenstellung hinlänglich beleuchtet zu haben, um nunmehr auf diejenigen Kapitel unserer Hs. übergehen zu können, die in keiner der von Oesterley registrierten Codices der G. R. als zum Bestande derselben gehörend verzeichnet sind.

Von diesen fünf Stücken nun sind drei (No. 48, 145 und 149) der „Moralitates" des in verschiedenen Fassungen der G. R. verschiedentlich vertretenen englischen Dominikaners Robert Holkot (gest. im J. 1349) entlehnt, auf dessen Verhältnis zu den G. R. seit Oesterley's Ausgabe die von Dick veröffentlichte Innsbrucker Hs. vom J. 1342 ein neues Licht geworfen hat. Auffallend bei diesen aus Holkot (und nicht — wie bei der Innsbr. Hs. vorauszusetzen war — aus einer gemeinschaftlichen Vorlage beider) entnommenen Stücken ist der Umstand, dass zwei von den in keiner anderen bekannten Hs. der G. R. vertretenen drei Kapiteln einer Reihe von Geschichten angehören, die einesteils sämmtlich mit Holkot gemeinsam sind, andererseits aber der ältesten Hs. abgehen. Es sind dies:

Ofenp. Hs.	Oesterley	Holkot (Cod. Confluent. s. Oest. S. 246)
144	207	9
145	—	**12**
146	208	13
147	209	11
148	203	1
149	—	**14**

Das dritte, über den von Oesterley angenommenen Bestand der G. R. hinausgebende und mit Holkot gemeinsame Stück unserer Hs. ist dessen 48. Kap., das dem 10. Stücke der „Moralitates" entspricht.

Bei der späten Entstehungszeit unserer Hs., so wie auch ihrer nächsten Vorlagen lässt sich allerdings aus diesem Verhältnis zu Holkot nur die Folgerung ziehen, dass Dick zwar bezüglich der Innsbrucker. Hs. darin recht haben wird, wenn er für die mit Holkot gemeinsamen Stücke derselben eher eine gemeinschaftliche Vorlage heider annimmt, als mit Oesterley's früherer Ansicht (die Letzterer übrigens S. 751 im Nachtrage seiner Ausgabe selber berichtigt) an eine Entlebnung aus Holkot zu glauben; dass aber die Annahme einer solchen bezüglich unserer Hs. schon darum nicht ausgeschlossen ist, weil die Eingänge der betreffenden Kapitel mit den entsprechenden der Holkot'schen Stücke (so weit ich dieselben aus Oesterley's Anführungen beurteilen kann) auffallend übereinstimmen. Eine endgültige Entscheidung dieser Frage könnte allerdings nur die eingehende Vergleichung des Holkot'schen Textes mit den correspondierenden Abschnitten unserer Hs. bringen, die ich als Ergänzung dieser vorläufigen Notiz nachzusenden gedenke.

Einstweilen begnüge ich mich damit, im Anhange der nachfolgenden tabellarischen Uebersicht des Bestandes unserer Hs. und der Vergleichung desselben mit dem der Oesterley'schen und der Dick'schen Ausgabe, die beiden Stücke (mit Weglassung der Moralisation des einen) in extenso mitzuteilen, die sowohl über die bei Oesterley bereits auf 283 gestiegene Kapitelzahl der G. R. im bisherigen weitesten Begriffe, als auch über die aus Holkot stammenden weiteren Entlehnungen hinausgehen. Diese sind Kap. 41 und 96 unserer Hs., von denen das erstere sich allerdings in einer Hs. der G. R., und zwar in dem bei Oesterley unter No. LXXI. registrierten Colmarer Manuscripte[1]) (XIV. Jahrh.) angedeutet findet,

[1]) Diese Hs. der G. R. ist übrigens auch deswegen von besonderer Wichtigkeit, weil sie die einzige ist, in der die auch in den Vulgärtext aufgenommene Gesch. des Apollonius von Tyrus (No. 57 der Hs.) vorkommt.

aber von ihm nicht zum Bestande der G. R. gerechnet wird und demnach auch in seinem Appendix nicht aufgenommen ist. Es ist dies das 14. Stück der erwähnten Colmarer Hs. (Cod. Colmar. Issenhem. 10, fol. Näheres s. bei Oesterley 175 u. ff.) und beginnt daselbst mit den Worten: De rege qui super portam problema scripsit et a proprio filio ignoranter occiditur. Erat quidam rex ... Oesterley setzt a. a. O. die Bemerkung hinzu: Oedipus Rätsel, was über den Inhalt der betr. Geschichte keinen Zweifel aufkommen lässt. Dieser wird übrigens auch durch die Eingangsworte der entsprechenden Erzählung unserer Hs. behoben. Um aber die Indentität beider Stücke nachweisen zu können, wäre es sehr erwünscht, wenn Jemand, dem der Codex leichter zugänglich ist als mir, durch diese Zeilen angeregt, das betr. Stück der Colmarer Hs. (am zweckmässigsten in dieser Zeitschrift) abdrucken lassen würde.

Zu dem anderen extravaganten Stück, nämlich dem 96. unserer Hs. habe ich in den bisher mir bekannt gewordenen Codd. der G. R. (deren Zahl die der von Oesterley registrierten nicht nur um die eine Ofenpester, sondern auch um zwei Grazer Handschriften[1]) übersteigt) keine Parallele gefunden. Dieses Stück unterscheidet sich von den übrigen der Hs. darin, dass ihm keine Moralisation angefügt ist, sondern auf eine solche nur mit den folgenden Schlussworten der Erzählung kurz hingewiesen wird: Applicacionem de te poteris facere si vis etc.

Register.[*])

	Oe.	D.
1. (F. 1 a[1]) Allexander regnauit prudens valde, qui filiam regis Syrie in uxorem accepit (Sohn stellt Vater nach).	9	9
2. (F. 1 a[2]) Vespesianus regnauit, qui diu mansit sine prole (Ring der Vergessenheit.)	10	10
3. (F. 1 b[1]) Allexander regnauit potens valde, qui magistrum Arestotilem doctorem habebat (Giftnabruug.)	11	11
4. (F. 1 b[2]) Othoch regnauit, in cuius Imperio erat quidam sacerdos lubertus nomine (Reine Quelle aus dem Rachen eines toten Hundes.)	12	12

[1]) Grazer Univ.-Bibl. Ms. 856 u. 873. (XV. Jahrh.) Die erstere, von mir nur flüchtig eingesehene enthält in einem Colligate auf F. 175—196 im Ganzen 23 Erz. von denen die zwei letzten der hist. VII Sap. angehören (22 = Virgils Thurm, 23 = VII Sap. Einl.)

[*]) Die in Klammern beigefügten Schlagworte sind mit einigen geringen Aenderungen die von Oesterley eingeführten. Oe = Oesterley's, D = Dick's Ausgabe der G. R.

image
not
available

26. (F. 13b[1] inf.) Quidam Imperator erat, qui quandam forestam babebat, in qua erat Elepbans (Zwei nackte Jungfrauen.) 115 19 (187)
27. (F. 13b[2]) Lyppinus regnauit quidam, qui quandam puellam valde pulcram desponsauit (Stiefkind und rechtes Kind.) 116 20
28. (F. 14a[2]) Pollomius regnauit, qui tres filios habebat, quos multum dilexit (Der Faulste.) 91 22
29. (F. 14b[1]) Allexander regnavit, qui domininm mundi optinuit. Accidit semel, quod grandem exercitum collegit (Basilisk.) 139 23
30. (F. 14b[1] inf.) Eraclius regnavit, qui inter omnes virtutes, quas habebat, iustus fuit (Drei Urteile.) 140 24
31. (F. 14b[2]) Marcus regnavit prudens valde, qui tantum vnioum filium et filiam babebat (Gregorius.) 81 170
32. (F. 18a[2]) Fulgencius regnauit, in cuius regno erat quidam miles nomine sedelchias (Schlange, Milch, undankbarer Mensch.) 141 25
33. (F. 19a[1]) Quidam miles erat, qui castrum pulcrum habebat (Störchin) 82 26 (75)
34. (F. 19a[1] inf.) Fridericus regnauit, qui statuit pro lege, quod quicumque aliquam virginem vi raperet (Untreue gegen Erretter.) 117 27 (184)
35. (F. 19b[2]) Rex (sic) aliquando erat in quodam regno, quod frater senior se (sic) hereditatem diuideret (Erbteilung.) 90 28 (85)
36. (F. 20a[1]) Quidam rex nobilis, sapiens atque diues vxorem habuit perdilectum (Streit um väterliches Erbe, auf Vaters Leichnam schiessen.) 45 103
37. (F. 20b[1]) Tyberius regnauit, qui ante imperio (sic) erat prudens ingenio, clarus eloquio (Debnbares Glas.) 44 98
38. (F. 20b[1] inf.) Quidam miles generosus quendam regem, a quo infedatus erat, grauiter offendebat (Halb geritten.) 124 105
39. (F. 21a[2]) Erant duo fratres, quorum unus erat laycus, alter clericus (Sechzig Raben.) 125 —
40. (F. 21b[2]) Tytus in ciuitate regnauit romana, qui statuit pro lege quod dies primogeniti sui (Focus). 57 143
*41. (F. 22b[2]) Erat quidam Rex potens valde, qui supra portam sui pallatii bec (sic) problema scripsit in hiis verbis et quicumque soluere posset, honores et diuicias infinitas ab Imperatore optineret (Oedipus-Rätsel.) — —
42. (F. 24a[2]) Sequitur de quodam sancto, qui vidit quinque viros (Fünf Narren; abweichend.) 164 108
43. (F. 24b[1]) Rex Dariorum tres reges, qui stella duce ab oriente yerosolimam venerunt (Heil. drei Könige.) 47 116
44. (F. 24b[2]) Macrouius refert, quod quidam puer romanus nomine Papirus semel cum patre senatum sapientam intrauit (Papirius.) 126 120
45. (F. 25a[2]) Refert Valerius, quod Eulogius consul edidit pro lege, quod si quis virginem defloraret (Zaleucus.) 50 122 (186)
46. (F. 25b[1]) Quidam princeps erat, qui multum delectabatur venare (Fürst und Kaufmann.) 56 —
47. (F. 26a[1]) Rex quidam nobilis filium formosum, sapientissimum, strenuissimum, gloriosum ac amorosum habebat (Justita, Veritas, Misericordia, Pax.) 55 134

image
not
available

70. (F. 43b [1]) Erat quidam Rex, qui vnicum filium habebat, quem tenerrime dilexit. Rex iste vnum pomum aureum fieri fecit (Narrenapfel.)	74	208
71. (F. 44a [1]) Quidam Rex erat, qui duos canes leporales optimos habebat (Hunde und Wolf.)	133	207
72. (F. 44a [2]) Erat quidam Rex, qui miromodo duos parvos caniculos dilexit (Schmeichelnder Esel.)	79	—
73. (F. 44a [2] inf.) Maximianus regnauit, in cuius imperio erant duo milites prope manentes (Totensiegel.)	128	198
74. (F. 45b [1]) Accidit in quadam ciuitate, quod erant duo medici optimi (Ziegenauge.)	76	211
75. (F. 45b [2]) Rex quidam fecit per totum regnum suum proclamare quod omnes indifferenter ad eum venirent (Den Armen das Reich.)	131	214
76. (F. 46b [1]) Erat quidam Rex, qui duas filias habebat, vna erat pulcra et omnibus amorosa, alter(a) nigra et omnibus odiosa (Schöne und hässliche Tochter.)	77	215
77. (F. 46b [2]) Miles quidam erat, qui vnicum filium habebat, quem multum dilexit. Filius iste, cum ad etatem legitimam peruenisset, incepit manus et brachia dilacerare (Sohn zerfleischt sich.)	(217)	216
78. (F. 47a [1]) Rex quidam filiam pulcram habebat, que erat nobilissimo duci desponsata (Treue Witwe.)	78	—
79. (F. 47a [1] inf.) Quedam mulier nomine medusa pulcra valde et oculis omnium graciosa (Medusa.)	(218)	138
80. (F. 47a [2]) Erat quidam Rex pius ac potens, qui habebat vxorem in longinquis partibus satis formosam (Keusche und unkeusche Augen.)	(220)	—
81. (F. 47b [1]) Erat quidam heremita, qui in quadam spelonca (sic) manebat (Engel und Einsiedler.)	80	220
82. (F. 48a [1]) Erat quidam Imperator, in cuius imperio erant duo latrones (Bürgschaft.)	108	189
83. (F. 48b [2]) Tytus regnauit, in cuius imperio erat quidam miles generosus, sed deo deuotus (Wachsbild.)	102	187
84. (F. 49b [1]) Domicianus regnauit prudens valde ac per omnia iustus (Drei Weisheiten verkaufen.)	103	182
85. (F. 50a [2]) Erat quidam Rex, qui ad sanctam terram perrexit. Miles quidam erat, qui amore inordinato Reginam dilexit (Dankbarer Löwe = Oe. Löwenhochzeit.)	(218)	158
86. (F. 50b [1]) Gayus regnauit prudens valde, in cuius regno erat quedam mulier nomine florentina (Florentina.)	62	155
87. (F. 50b [2]) Legitur tres sirenes insula maris fuisse. Vna quippe voce hominis canebat (Sirenen.)	(237)	136
88. (F. 51a [1]) Imperator Fridricus regnauit, qui vnam portam marmoream construxit (Marmorthor.)	54	132
89. (F. 51a [2]) Valerius maximus narrat, quod cum omnes syracusani mortem dionisi (Dionysius und die Alte.)	53	131
90. (F. 51a [2] inf.) Refert Vallerianus, quod quidam index feminam nobilem coram se capitis(n)iam dampnatam (Mutter stillen.)	(215)	128

91. (F. 51 b [1]) Paulus lengaberderum refert hysteriatus (sic), quod catbenas rex bungarum (sic) obsedit quoddam castrum cuiusdam domine (Resimilla.)	49	121
92. (F. 51 b [1] inf.) Refert Augustinus de Cinitate dei de Lucrecia Romana (Lucretia.)	135	119
93. (F. 51 b [2]) Barlaam narrat, quod peccater similis est hemini, qni cum timet vnicernium (Henig.)	168	115
94. (F. 52 a [1]) *S*agittarius quidam auiculam paruam capiens nomine philemenam (Drei Weisheiten lehren.)	167	114(190)
95. (F. 52 a [2]) Tbeedosius regnauit prudens valde, qui lumen eoulerum amisit (Rügenglecke.)	105	156
*96. (F. 52 b [1]) Olim in Ciuitate Romana erat quidam magnus nomine tarquinius, qui leges remanerum ferum (sic) fecit (Mucius Scaevola.)	—	—
97. (F. 52 b [2]) Quidam Imperator erat, qui in quedam bello mertali expositus meri (Narben zeigen.)	87	100
98. (F. 52 b [2] inf.) Refert Vallerius quod in Rema vidit in vna celumpna quatuer literas (P. P. R. F.)	42	92
99. (F. 53 a [1]) Legitur ut dicit macrebins, qued erat quidam miles, qni babuit vxorem suam puleram (Puls fühlen.)	40	87
100. (F. 53 a [2]) Refert Vallerius, quod erat quidam puer quinque annorum (Delpbin und Knabe.)	(267)	91
101. (F. 53 a [2] inf.) Narratur de merte Allexandri, eum sepultura eius fieret aurea, plurimi philesophi venerunt (Alexanders Begräbniss.)	31	66
102. (F. 53 b [1]) Quidam bemo erat, qui vnicum filium babebat, qui post mortem nicbil pretar demum dimisit (Ölfässer.)	(246)	63
103. (F. 54 a [1]) Miles quidam erat, qui intrauit egiptum, cogitabat, quod ibi vellet pecuniam suam dimittere (Anvertrautes Gut.)	118	62
104. (F. 54 b [1]) Miles quidam erat, qui pergere (sie) proficiscens, eommisit vxerem suam suo socrui (Decke zeigen.)	123	60
105. (F. 54 b [2]) Quidam imperater pest meridiam ad venandum equitauit (Scblange lösen.)	174	57
106. (F. 55 a [1]) Refert Justinus, qued ciues lacedenia (sic) semel censpirauerunt centra regem suum (Wacbsscbrift.)	21	44
107. (F. 55 a [2]) De quedam principe narratur, qui cum emnibus viribus suis nen peterat bestes sues devincere (Wein vergiftet.)	88	30
108. (F. 55 a [2] inf.) Miles quidam erat, qui tres filies babebat, qui cum mori deberet, primogenite (Drei Ringe.)	89	31
109. (F. 55 b [1]) Legitur de qnedam Imperatere Remanornm censtruente sibi basilicam (Sarkepbag.)	16	33(164)
110. (F. 55 b [2]) Quidam Nebilis erat, qui quandam eandidam vaccam babebat (Argus.)	111	34(160)
111. (F. 56 a [2]) Plinius narrat, qned sit quedam terra, in qua nec res neo pluia (sic) descendit (Quelle durcb Musik hervergezaubert.)	150	35
112. (F. 56 a [2] inf.) Vallerius narrat, qnod quidam nebilis sapientem oensilium querit, quemede pesset nemen suum perpetuare (Pbilippe Ermerdung.)	149	36

113. (F. 56b [1]) De quodam rege, quem inimici occidere cogitabant, et quia potens erat Rex, eum veneno perdere voluerunt (Quelle vergiftet.) 147 48

114. (F. 56b [1] inf.) Dicit Ysidorus, quod est quidam lapis, qui magnes vocatur (Magnet und Stahl.) (245) 39

115. (F. 56b [2]) Basilius dicit: bestie sunt ordinate in examen*), quorum quedam ad laborandum (Bestimmung gewisser Tiere.) (261) 40

116. (F. 57a [1]) Erat quidam potens valde, qui quandam forestam construxit et eam miro modo circumuallauit (Hundeamon.) 142 41

117. (F. 57b [2]) Quidam Imperatore' (sic) statuit pro lege, quod quicumque vellet ei ministrare (Abibas od. Guido.) 17 Anh. 238

118. (F. 60a [2]) Quidam miles erat nomine Julianus, qui vtrumque parentem nesciens occidit (Julianus.) 18 —

119. (F. 60b [2]) Caesar regnauit in Ciuitate Romana prudens valde, qui puelam pulcram filiam regis Syrie duxit (Ausführlichere Wiederholung von No. 1. „Sohn stellt Vater nach.“) 9 9

120. (F. 61b [1]) Legitur in Gestis Romanorum, quod erat quidam senex valde Princeps romanorum nomine Pompeus (Pompeius und Caesar·) 19 42

121. (F. 62a [1]) Legitur in vitis patrum, quod quatuor quoddam (sic) erant fratres heremite in una domo bone vite (Grösste Tugend.) (197) 102

122. (F. 62a [1] inf.) Erant duo milites, quorum unus mansit in Egipto, alter in Baldach (Egypten und Baldach.) 171 183

123. (F. 63a [1]) Dioclecianus regnauit, qui statuit pro lege, quod si mulier aliqua sub viro suo esset adulterata (Sohn tötet Mutter nicht.) 100 185(84)

124. (F, 63a [2]) Gallus regnauit prudens valde, qui quoddam pallacium construere volebat (Keuschheitshemd.) 69 188

125. (F. 63b [2]) Quidam philosophus narrat, quod sibi traditi fuerunt tres filii cuiusdam Regis ad informandum (Götter wählen.) (243) 107

126. (F. 64a [1]) Erat olim in partibus *aquilonis* homo quidam nobilis ac potens et deliciis affluens (Incest.) (244) —

127. (F. 65b [2]) Rome inventum est corpus Gygantis incorruptum altius muro Ciuitatis (Körper unverweslich.) 158 99

128. (F. 66a [1]) Erat quidam miles, qui semel de vno regno ad aliud transire deberet (Brücke. Germ. 53.) *191* 93(178)

129. (F. 66a [2]) Refert Allexander de natura rerum, quod Virgilius in Ciuitate romana nobile pallacium construxit (Virgils Bild. Germ. 58.) *186* 82

130. (F. 66b [1]) Scribitur, quod tempore henrici Imperatoris Tercii, quod quedam cinitas fuit obsessa ab inimicis (Brieftaube.) 38 81

131. (F. 66b [2]) Rex quidam regnauit, qui statuit pro lege, quod quicumque malefactor (Drei Wahrheiten erlösen den Verurteilten.) 58 144

132. (F. 67a [1]) Athosias regnauit, qui tres filios habebat, quos dilexit. Scutum argenteum cum quinque rosis rubicundis (Baumerbe. Germ. 81. Vgl. 51. *196* (262) 146 (54)

133. (F. 67b [1]) Darius regnauit diues valde et prudens, qui tres filios habebat dilectos satis (Jonathos, drei Wunschdinge.) 120 147

*) Oo. n. D.: Basilius dicit in exameron, quod quedam besti sunt ordinate ad laborandum . . .

134. (F. 69 a[1]) Cctauianus regnauit diues valde. Hic super omnia coniugem suam dilecit (Hildegarde = Crescentia.) (249) 150

135. (F. 70 b[1]) Quidam Rex, qui filiam pulcram habebat nomine rosemundi (sic) (Spielball.) 60 153

136. (F. 71 a[2]) *Vespasianus* regnauit, qui filiam pulcram habebat, euius nomen Aglaes (Ariadne.) 63 157

137. (F. 71 b[2]) Quidam miles erat, qui venare (sic) dilexit. Accid. quod leoni habenti spinam in pede suo (Androclus.) 104 159

138. (F. 71 b[2] inf.) *Traianus* regnauit, qui vineas et ortos valde dilexit (Eber ohne Herz.) 83 163

139. (F. 72 a[2]) Pompeus regnauit, in euius regno domina pulcra et omnibus graciosa erat (Falke.) 84 166

140. (F. 72 a[2] inf.) Legitur de quodam rege, qui pulcram habebat filiam, quam quidam miles multum dilexit (Fleischpfand. Germ. 68.) *195* 168

141. (F. 73 a[2]) Olim erant tres socii, qui ad peregrinandum pergebant (Traumbrod.) 106 172

142. (F. 73 b[2]) Legitur de Istoriis Romanorum, quod quidam magnus princeps habuit duos filios (Vier Briefe.) (223) —

143. (F. 74 a[1]) Narratur, qued fuit quidam miles, qui fecit proclamare bastiludia (Rüstung mit Inschriften.) (221) —

144. (F. 74 a[2]) Imago penitencie, quam pinxerunt sacerdotes dee veste secundum remedium (sic)*) (207) —

145. (F. 74 b[1]) Legitur, quod inter gentiles in quadam civitate erat deducta dea (sic) fortune templum (*Holkot Moral.* 12. Hystoria quinque sensuum.) — —

146. (F. 74 b[2]) Refert Titus liuinus (sic), quod Rome fuit inventa mensa aurea (Tisch dem Weisesten.) (208) —

147. (F. 75 a[2]) Pictura fortune secundum Titum et liuinum (sic) matrone romanorum dedicaverunt templum fortune (Fortuna.) (209) —

148. (F. 75 a[2] inf.) Theodosius de vita Allexandri narrat. Rex Cecilie (sic) Allexandrum ad convivium invitavit (Alexander, vier Frauenbilder.) (203) —

149. (F. 75 b[1]) Legitur in historiis Atheneneium, qued quidam nebilis deliquit contra regem suum (*Holkot Moral.* 14: „Historia de ascensione domini.") — —

150. (F. 75 b[2]) Narratur, qued antiquus (sic) moris erat Romanis, quando castrum vel civitatem obsidebant (Kerze.) 98 43

151. (F. 76 a[1]) Narrat Augustinus, quod Egipcii voluerunt deificare consilium (sic) et serapem**) (Isis und Serapis.) 22 45

152. (F. 76 a[1] inf.) Erat quidam rex nomine Modorus, qui unicum filum habebat heredem (Verbannter Sohn.) 138 46

153. (F. 76 a[2]) De quodom mago narratur, quod qui (sic) habuit quendam ortum pulherrimum (Garten des Magiers.) 24 48

---

*) Oe.: Ymage penitencie secundum remigium . . . (Holkot Mor. 9: Ymago penitencie, quam depinxerunt sacerdotes. . . Cf. 19.)

**) Oe.: Isidem et Serapem. D.: Ysidem et Serapem.

175. (F. 82b[1]) Olim erat qnidam Rex, qni tres filias pulcras habebat, quas tribus divitibus maritavit (Drei Witwen.)	75	209
176. (F. 82b[2]) Ciuitas qnedam erat, in qua erant quatnor phisici periti in medicina (Aussatz vorgdspiegelt.)	132	210
177. (F. 83a[2]) Qvidnm rex erat, qui desiderabat scire, qnomodo seipsum et imperium regere deberet (Wandgemälde.)	178	—
178. (F. 83b[2]) Refert Agillus*) de amore, qnod cnm ditissimus esset (Arion.)	148	37
179. (F. 83b[2] inf.) Quidam princeps erat nomine Clemens**), cuius populus in quadam ciuitate obsessa (Waffen beschrieben.)	152	29

Bemerkung. Die cursiv gedruckten Zahlen der Rubrik Oe. (= Oesterley's Ausgabe) heben diejenigen Erzählungen hervor, die in die Reihe der Extravagantes des ersten deutschen Druckes (Augsburg 1489 = Oesterley's Germ.) gehören. Die in Klammern gestellten derselben Rubrik dagegen weisen auf diejenigen, welche in dem weiteren Appendix (No. 197—283) der Oesterley'schen Ausgabe zu finden sind.

Hieran mögen noch die folgenden Ergebnisse einer eingehenden Vergleichung der Reihenfolge der Erzählungen in unserer Hs. mit der in dem vollständigen Vulgärtexte einer-, und mit der in der ältesten Hs. andererseits angeknüpft werden.

Trotz einem sehr oft bemerkbaren Streben des Redactors unserer Hs. (oder vielmehr ihrer älteren Vorlage), die Geschichten ähnlichen Inhaltes oder auch nur nahezu gleichlautenden Einganges nebeneinander zu reihen, ist dennoch an einigen Stellen, wenigstens in einzelnen Kettchen die Spur der älteren Reihenfolge dieser Stücke erhalten. Ein Teil dieser Kettchen stimmt sowohl mit der Reihenfolge des Vulgärtextes, als auch mit der des ältesten Manuscriptes und seiner unmittelbaren Ausflüsse überein, zu denen wir allerdings ohne Weiteres unsere Hs. nicht rechnen können. Dem stehen nämlich nicht allzu seltene Fälle von Uebereinstimmungen mit dem Wortlaut des Vulgärtextes gegen die älteste Hs. im Wege. Noch viel häufiger stimmt aber unsere Hs., besonders in der Reihenfolge ihrer erwähnten Kettchen, mit der ältesten Hs. gegen der Vulgärtext; wozu auch einige Fälle von Uebereinstimmungen des Wortlautes in demselben Sinne hinzuzurechnen sind. So dass hieraus die Folgerung zu ziehen ist, wonach unser Text der späte Ausfluss einer Redaction der G. R. sein dürfte, die in der Anzahl, Reihenfolge und auch im Bestande der Erzählungen eine mittlere Stellung zwischen jenen beiden einnahm, deren eine in Vulgärtexte bereits durch mannigfache Eingriffe des späteren Redactors bedeutend umgestaltet, die andere aber in der ältesten Hs. noch viel getreuer reflectiert wird.

*) Oe.: Agillus de Amore. D.: Agellinus de Amore (für: Aulus Gellius de Arione.)
**) Oe.: Cleonitus. D.: Cleoninus.

image
not
available

vidisset, coniectores, ariolos et sapientes ad se vocare fecit et ait: Carissimi, ite et cum industria dicite michi, qualis in futurum erit filius meus. Illi vero inducias trium dierum pecierunt, quibus concessum est. Finitis tribus diebus redierunt et regi dixerunt: Domine, Puer iste, si vixerit, te occidet. Ille cum hoc audisse(n)t, commota sunt omnia viscera eius, vocauit statim duos de familia sua, in quibus multum confidebat, et ait eis: Carissimi, accipite filium meum et ad forestam priuate vobiscum ducite et occidite. Et si *prae*ceptum meum non feceritis, moriemini. Et illi: Domine, parati sumus vobis in omnibus obedire, puerum secum duxerunt. Cum vero forestam intrabant, puerum intime inspexerant, pietate moti inter se dixerunt: Non effundamus sanguinem innoxium, sed suspendamus eum per pedes, et sic factum est. Suspenderunt eum in ligno et recesserunt. Regi autem de morte denuciabant. Accidit, quod eodem die quidam rex a remotis partibus per eandem forestam transitum faceret, vidensque puerum a regalibus pannis iuvolutum per pedes suspendentem, soluit eum et ad regnum suum duxerat. Rex iste prolem non habebat. Puerum istum in filium adoptauit. Statim per regna et castra rumor insonuit, quod rex filium ex regina haberet. Gauisi sunt, regem optimatem et deum laudabant. Puer iste creuit (F. 23a[2]) et ab omnibus erat dilectus. Cum autem ad etatem adultam perueuisset, factus est strenuus valde bellicosus et in omnibus sagax et ab omnibus commendabatur, amatur[1]), viuente adhuc rege ac de eius consensu coronatur. Rex vero cum morti appropinquaret, ait: Fili carissime, esto memor mei, [que et quanta, pro te operatus sum; scias enim, quod filius meus naturalis non es, et qui sunt tui parentes, penitus ignoro. Rex cum hoc audisset, fleuit amare. At ille: Noli flere, sed pocius deum lauda, quia per me mortem euasisti et ad magnum honorem et diuicias te promoui et per me obtinuisti. At ille: O pater, ex quo sic est michi, dicite. Et ille: Ausculta fili diligenter. Dum semel per quoddam regnum equitabam, te suspensum regalibus[2]) pannis involutum inueni, pietate motus solui te et mecum duxi et te in filium meum adoptaui et regnum meum tibi dedi. Ait Rex: O bone pater, pannos pueriles libenter haberem. Et ille: Ite ad archam et invenies. Ille vero archam aperuit et invenit et secum asportauit. Post hoc cito moritur rex. Filius cum omni honore eum sepulture tradidit, deinde strenue ac prudenter in omnibus regnum suum gubernat. Vestimenta

[1]) In der Hs.: amator.

[2]) In der Hs.: reragalibus.

sua, in quibus inventus fuerat, suspensus, singulis diebus semel respexit et statim commotus erumpebant lacrime eius et lamentaciones emittebat, dicens: Heu michi, qui sunt michi parentes, de qua terra sum, penitus ignoro. Dum igitur semel per quandam viam equitasset, quidam senex ei obviauit, quem satis humiliter salutabat. Ait ei Rex: Carissime, vnde es et quis es tu. Qui ait: De longinquis parentibus [1]) sum ego et medicus peritus et consiliarius bonus. Ait rex: Si scires vnum (F. 23b [1]) consilium michi dare, ad magnum honorem te promouerem. Et ille: Dic michi secretum tuum, domine mi rex, et fiet vobis remedium. Qui ait: Rex huius terre sum ego et que (sic) sunt parentes mei, penitus ignoro. Ait senex: Ad id regnum pergatis et ibidem parentes vestros invenictis.[2]) Rex hoc audiens ad id regnum cum magno apparatu se transtulit, perueniensque iuxta portam ciuitatis supra monstrum residebat. Scripturam iuuenit dicentem: Erat quoddam animal, quod in primo [3]) vite sue etc. Rex vero Statim alta voce clamauit et ait; Audite, carissimi, ecce soluam problema animalis. Id, quod in principio super quatuor pedes ambulabat, est homo, qui in [in]fancia sua super manus et pedes graditur. In medio super duos. In fine super tres, quia cum duobus pedibus et baculo. Ecce solui problema, quis michi praemium dabit? His dictis respexit superius, vidensque monstrum, statim in eum occurrit (?) et occidit. Propter quod factum fama regis vndique volabat. Audientes proceres et omnes magnates illius regni, quod rex ille de longinquis partibus occidit moustrum, problema soluit, dixerunt inter se: Rex noster infinita mala contra nos operatus est. Istum regem strenuum et prudentem in nostrum regem eligamus, ita tamen, ot promittat regem nostrum fideliter (sic) occidere. Placuit consilium omnibus. Accesserunt ad eum et dixeruut: Domine, ex communi consilio deuenimus vos in regem nostrum eligere, ita tamen, quod regem nostrum velitis occidere, eo quod contra nos sepe infinita mala operatus est. At illa: Michi . . . [4]) placet. Ipsum in regem nullo contra dicente elegerunt. Cum rex factus fuisset, exercitum collegit et regem illorum, scil. patrem proprium decapitauit, ignoransque patrem suum esse. Post hoc (F. 23b [2]) ab omnibus datur consilium vt rex reginam defuncti regis in vxorem acciperet, quod factum est. Filius

[1]) So in der Hs., wohl für partibus. — Am Rande dieser Spalte stehen von zweiter Hand die Worte: puer suspensus.

[2]) In der Hs.: invenieris.

[3]) Wohl für: principio.

[4]) Hier steht in der Hs. ein unleserliches Wort.

matrem propriam ignorans desponsauit, que concepit et peperit duos filios, quos rex multum dilexit. Accidit, quod rex iste, sicut solitus erat, singulis diebus camaram priuatam intraret, vt vestimenta puerilia, in quibus inventus esset, videret. Regina aliquando sequebatur, vidensque regem tristem, causam tristicie querebat. Ille vero totum ordinem [vitae] sue ostendit seu demonstrauit. Regina diligenter vestimenta respexit, statim cognouit, quod sua era[n]t, in quibus suum filium iuvoluit, quando mori deberet. Ita voce clamauit: Heu michi, heu michi, tu es filius meus et ego mater tua. Ita impletum est, quod dictum erat a sapientibus in natiuitate tua, quod patrem tuum occideres; sed iam sic factum est. Pereat dies, in qua nata et concepta sum. Rex audiens hos sermones, ad terram cecidit, vestimenta regalia dilacerauit, duos oculos proprios eruit, fecit post hoc . . . [1]) lanceam suam in tres partes fregit et omnia, que habebat, vendidit et toto tempore vite sue peregrinando ductus per quendam puerum perrexit, et in peregrinatione mortuus est. (Folgt die Moralisation, mit dem am Rande geschriebenen Titel: *Applicatio.)*

Kap. 96 der Bp. Hs. (Mucius Scaevola).

(F. 52b [1]) Olim in Ciuitate Romana erat quidam magnus nomine Tarquinius, [2]) qui leges romanorum forum fecit (sic), propter quod a Ciuitate est expulsus et omni honere est priuatus. Ille vero sic expulsus ad regem Procellinum [2]) perrexit et contra romanos conspirabat. Procellinus dictis eius credidit, exercitum collegit et contra Romanos debellando perrexit. Romani hoc audientes ad arma se *prae*parabant. Vnus ex eis bene armatus exiuit cum paucis et exercitum regis penetrauit quousque ad regem peruenit. Gladium extraxit, caput regis amputare volebat. Rex vero circumdatus hominibus arma*tis* [3]), per quos non poterat actum implere. Ab eis igitur captus est (F. 52b [2]) et regi *prae*sentatus. Obiecit ei Rex: Cur talia audebas attemptare? At ille: non ego, domine, solus, sed multi in Ciuitate manentes hoc idem facere proposuerunt. Dum igitur sic cum rege loqueretur, iuxta regem erat ignis magnus, et quamdiu ille loqueretur, manum dextram in igne tenebat. Rex cum hoc perpendisset, ait ai: Dic mihi, qua de causa manum tuam in igne com*buri* [4]) permittis. At ille: Promisi romanis, vt eos vindi-

[1]) Hier scheint einiges zu fehlen.
[2]) In der Hs. mit kleinen Anfangsbuchstaben.
[3]) In der Hs.: armatibus.
[4]) In der Hs. arg verschrieben.

carem per manum dextram te occidendo, et quia non feci, quod promisi, volo, quod manus puniatur. Rex cum hoc audisset, de eius fidelitate admirabatur, plurima ei dedit, ac propter fidelitatem Ciuitatem in pace dimisit. Applicacionem de te poteris facere si vis etc.

(Zur Gesch. selbst vgl. die in ähnlichen Sammlungen späterer Zeit vorkommenden Varianten derselben, die Oesterley zu Kirchhoffs „Wendenmut" 1, 15 im V. Bande seiner Ausgabe S. 29 (Bibl. d. Lit. Ver. in Stuttg. 95—99) anführt. In der Mitteilung der obigen Texte bin ich von der Ortographie des Originals nur dort abgewichen, wo des leichteren Verständnisses halber eine Aenderung der im Orig. höchst inconsequenten und mangelhaften Interpunction es wünschenswert erscheinen liess. Alle sonstigen Abweichungen sind mit cursiven Lettern bezeichnet oder auch besonders angemerkt.)

Ofen-Pest.

Über Justinus Kerners „Reiseschatten".

Ein Beitrag zur Geschichte der Romantik.

Von

Josef Gaismaier.

Durch den 1897 erschienenen, von Hofrat Theobald Kerner schon längere Zeit versprochenen Briefwechsel[1]) ist uns erst das volle Verständnis für die umfangreichste und zugleich bedeutendste Dichtung Justinus Kerners, die Reiseschatten, erschlossen worden. Sie erschienen 1811 unter dem Pseudonym „von dem Schattenspieler Luchs" bei Gottl. Braun in Heidelberg in 8⁰ mit der Widmung „An Ludewig Olof" (d. i. Uhland) und dem Motto aus Theophrasti Paracelsi Metamorphosis: „Es ist auch müglich, dass das Gold dahin gebracht wirdt, also, dz es in einem Cucurbit aufwächst; zu gleicher Weiss, wie ein Baum mit vielen Aesten und Zweiglen, und also wird aus dem Gold ein gar seltsams, wunderbarliebs, lustigs Gewächs, und obschon solches Gold euch nicht als eine gemeine Münze nützet, so lasst es doch eine schöne Obenthür seyn."

[1]) Justinus Kerners Briefwechsel mit seinen Freunden. Herausgegeben von seinem Sohn Theobald Kerner. Durch Einleitungen u. Anmerk. erläutert von Dr. Ernst Müller. 2 Bde. Stuttg. u. Leipz. 1897. Leider hat der Briefwechsel die an ihn geknüpften Erwartungen bei weitem nicht erfüllt, denn sowol die Auswahl der herangezogenen Briefe, als auch die Behandlung des dargebotenen Materials ruft starke Bedenken hervor. Doch ist es hier nicht meine Aufgabe, auf die begangenen Fehler näher einzugehen, ich verweise auf die vorzügliche, umfangreiche Recension v. L. Geiger in der Zts. f. deutsche Phil. XXXI, 251—80, die auch neues Briefmaterial mitteilt. Ich werde nur gelegentlich einiges von Geiger nicht Angeführtes bemerken. Als hauptsächlichste Kernerlitteratur führe ich an: Just. Kerner, Bilderbuch aus meiner Knabenzeit (1849) 2. Aufl., Stuttg. 1886. — Karl Mayer, Ludwig Uhland, seine Freunde und Zeitgenossen, 2 Bde., Stuttg 1867. — Varnhagen v. Ense, Denkwürdigkeiten und vermischte Schriften, III. Bd. Mannheim 1838. — D. F. Strauss, Zwei friedliche Blätter, Altona 1839. (Der Aufsatz über Just. Kerner ist wieder abgedruckt in Strauss, gesammelt. Schriften I. Bd. (Bonn 1876) S. 121—152, woran sich (S. 153—73) ein Nekrolog schliesst). — C. C. Hense, Deutsche Dichter d. Gegenwart. Erläut. u. krit. Betracht. I. Bd. Sangerhausen 1842. — Aimé Reinhard, Justinus Kerner und das Kernerhaus, Tüb. 1862. — Rümelin, Justinus Kerner, Allg. Ztg. 1862, Nr. 163—66, 168—71. — Marie Niethammer, Justinus Kerners Jugendliebe und mein Vaterhaus, Stuttg. 1877. — Ambros Mayr,

Das Motto fehlt in den späteren Ausgaben, die auch eine andere Widmung, das Gedicht „An die Freunde“ enthalten. Die 1. Auflage der Reiseschatten ist heute ziemlich selten geworden. Für seine „Dichtungen, neue vollständ. Sammlung in einem Bande“, Stuttg. 1834 hat der Dichter das Werk seiner Jngend wieder vorgenommeu nnd teilweise verändert. In dieser Gestalt blieb es auch in den „Dichtungen, 3. sehr vermehrte Auflage in zwei Bänden“, Stuttg. 1841 und in den „Ausgewählteu poetischen Werken“, zwei Bde. Stuttg. 1878. Den letzten Text lege ich meiner Abhandlung zugrunde, werde aber gelegentlich die Abweichungen vom ersten Drucke besprechen.

Die ganze Kampfesfreude der Romantiker, die sich aus den traurigen politischen Verhältnisseu in das Reich der Litteratur zurückzogen, tritt uns in der äusserst humorvollen Satire auf die Gegner in den Reiseschatten entgegen, verbunden mit den innigsten Tönen des Volksliedes, einem anmutigen Märchenzauber und prachtvollen Stimmuugsbildern. Die Reiseschatten umfassen also die negative und positive Seite der Romantik, und was die erstere, den Spott auf die Gegner anbelangt, sind sie eine Tendenzdichtung ersten Ranges, welche die Aufmerksamkeit der Litterarhistoriker verdient. Die Dichtung ist eiu buntes Gemisch aller Tonarten, und es ist daher schwer jemandem davon eine bestimmte Vorstellung beizubringen, wenn er sie nicht gelesen hat. Die vielen, persönlichen und litterarischen Beziehungeu, die ohue das briefliche Material und die Kenntnis der romantischen Litteraturperiode einfach unverständlich sind, benehmen der Lesung ein gut Teil des Genusses, und daher mag es auch hauptsächlich kommen, warum diese geniale Dichtung heute so gut wie verschollen ist.

Die Reiseschatten stellen sich als eine poetische Reisebeschreibung dar; sie sind also ein Ausläufer der vieleu empfindsamen Reisebeschreibungen, die seit Sterne in Deutschland so grosse Nachfolge gefunden

Die Häupter des schwäb. Dichterbundes, 2 Thle. Progr. d. Gymn. Komotau 1881, 1882 (wieder abgedruckt in „Der schwäb. Dichterbund“, Innsbruck 1886, rec. v. Werner Zts. f. d. A. XXXII Anz. 152). — Hermann Fischer, Sieben Schwaben, München 1883 und Beiträge zur Litteraturgeschichte Schwabens, Tüb. 1891; der Aufsatz „Classicismus u. Romantik in Schwaben“ schon in d. Festgabe d. philos. Fac. d. Univ. Tübingen 1889. — Rudolf Krauss, Schwäbische Litteraturgeschichte; Freiburg i. B., 1897 und 99. II. Bd. — Mayers Aufsätze „Das Sonntagsblatt, eine Erinnerung aus d. romant. Litteraturperiode „(Weimar. Jahrbuch f. deutsche Sprache, Litt. u. Kunst v. Hoffmann v. Fall. u. Oskar Schade, V. Bd., 1856) und „Justinus Kerner“ im „Album schwäb. Dichter“ Tüb. 1861 werden durch sein späteres grösseres Werk entbehrlich. P. Fr. Tr. „Just. Kerner“ (Herrigs Archiv VIII (1853) S. 394 - 813) bietet nur ästhet. Betrachtungen.

haben, da sie ja für den meist nicht mit grossem Compositionstalent begabten Lyriker eine bequeme Form sind, „um seine Subjectivität an äussere Gegenstände und kleine Erlebnisse zu hängen“[1]) Kerner benützt nicht nur wirkliche Reiseerlebnisse, sondern verflicht auch viele Jugenderinneruugen, Vorfälle aus dem Leben im Tübinger Freundeskreise, ja sogar Äusserungen und Briefstellen bekannter Personen.

I. Entstehung.

Nachdem Kerner Ende 1808 promoviert hatte, beschloss er zu seiner praktischen Ausbildung im nächsten Frühjahr eiue Reise in grössere deutsche Städte zu unterneh men, um in den Spitälern weitere medicinische Studien zu machen. Am 28. März 1809[2]) zog er von Tübingen zu Fuss aus, von Uhland und Kölle bis Reutlingen geleitet; hier blieb Kerner über Nacht und fuhr am nächsten Tag mit der Diligence weiter, in der er bis Neckardolfingen (d. i. Neckartbailfingen bei Nürtingen a/N) in Gesellschaft seines Lehrers Prof. Conz war. In seiner Vaterstadt Ludwigsburg hielt er sich längere Zeit auf. Von hier begann er an Uhland eine poetische Reisebeschreibung uuter dem Namen: ombres chinoises oder Schattenbriefe zu senden, „worin das meiste im Aether der Poesie flattert und nur auf einen geringen Boden von Wirklichkeit gegründet ist.“ — Der Gedauke einer poetischen Reisebeschreibung lag Kerner schon seit langem nahe, ganz abgesehen vou der stark wirkenden litterarischen Tradition. Schon in seiner Kindheit gehörten die Reisebeschreibungeu zu seiner liebsten Lektüre. Besonders gern beschäftigte er sich in Maulbronn, wo sein Vater Oberamtmann war, mit den Reisen Delabordes (aus d. Französischen übersetzt), die in mehr als 30 Bänden die ganze Welt umfingen. Er führte lange Zeit immer einen Band davon mit sich und las in demselben auf dem Heuboden, im Garten, im Walde und in den Klostergängen.[3]) Dann verdankte er in dieser Richtung viele Auregungen seinem Lehrer Conz, der ihn schon in Ludwigsburg nach dem Tode des alten Kerner in seinen Schutz nahm und namentlich zu schriftlichen Arbeiten anhielt. In Tübingen empfahl er ihm dann, die auf den kleinen Ferienreisen „ihm aufstossenden Memo-

[1]) Scherer, Litteraturgeschichte 6. Aufl. S. 663; ebenda ist auch eine charakterisierende Übersicht über die Reisebeschreibungen in den vielen Schattierungen vom subjectiven Sterne bis zum wissenschaftlich-objectiven Humboldt gegeben.

[2]) Dieses Datum gebt aus dem Briefe Uhlands an K. Mayer v. 18. Apr. 1809 hervor (Mayer, I 125), wo es heisst: „Kerner ist heute vor drei Wochen abgereist.“

[3]) Bilderbuch S. 164.

rabilien zu Pa[illegible] schreibt auch Uhland am 9. Oct. 1805 an den in Ludwigsburg weilenden Freund [1]): „Du wirst so viel Interessantes und Angenehmes gesehen haben, dass ich bald eine poetische Reisebeschreibung von dir lesen zu dürfen hoffe." Man kann also wohl sicher annehmen, dass Kerner schon in Tübingen den Plan gefasst, seine Reise poetisch zu verwerten, und denselben mit Uhland besprochen hatte. Uhland verfolgte die einzelnen Schattenbriefe mit grossem Interesse, ein reger brieflicher Meinungsaustausch erfolgte darüber, und man kann oft recht hübsch erkennen, wie Kerner die Winke des Freundes benutzte, ihm Missfallendes tilgte, sodass man fast sagen könnte, das Werk ist unter Uhlands Aufsicht entstanden. Das war für die Dichtung gewiss ein Vorteil, denn die unbändige Fantasie hätte ohne diesen Einfluss einer kühleren Natur oft zu Grelles und Bizzarres gezeugt. Kerner wendete sich auch immer vertrauensvoll an den Freund, wenn er über etwas im Zweifel war, und wenn dieser ein billigendes Urteil abgegeben hatte, so galt es ihm für unumstösslich. Es ist rührend, wie er bei jeder Gelegenheit neidlos Uhlands Überlegenheit anerkannte. Dieser musste auch ermuntern, wenn die Arbeit an den Reiseschatten stockte, was ziemlich oft geschah; entweder gestattete die trübe Stimmung Kerner nicht weiterzuschreiben oder er verlor ein anderes Mal wieder den Mut wegen Schwierigkeiten in der Composition, seiner schwachen Seite.

Anfangs warf sich Kerner mit Feuereifer auf seinen Plan. Schon am 11. April beantwortete Uhland die erste Sendung der Schattenbriefe [2]), welcher die 1. Schattenreihe des gedruckten Werkes entspricht. Am 22. April schickte Kerner einen „zweiten Transport der Reiseschatten, sehr ansehnlich [3])." Dieser enthielt den „König Eginhard." — Am 1. Mai

[1]) Briefw. I, 5.

[2]) Briefw. I, 33.

[3]) Briefw. I. 40. — Der Brief No. 15 (I, 39): Uhland an Kerner, Sonntag frühe, [15. April 1809] steht offenbar an falscher Stelle. Woher Müller das Datum hat, weiss ich nicht; im Briefe steht es jedenfalls nicht, wie die eckige Klammer beweist. Aber soviel ist sicher: der 15. April 1809 war ein Sonntag. Wenn man dann den Inhalt der Briefe No. 15, 16 und 17 vergleicht, so muss man notwendig auf die Ordnung 16, 15, 17 geführt werden, denn wie kann Uhland am 15. April von neuen Ombres chinoises sprechen, wenn Kerner erst am 22. den zweiten Transport der Reiseschatten sendet? Einen deutlichen Fingerzeig für die Chronologie bietet es auch, wenn es in No. 15 heisst: „Morgen fängt der Jahrmarkt an" [in Tübingen]; Uhland freut sich schon auf die Schätze der Volksliederbude. Dann aber steht in No. 17: „Das Weib mit den Volksbüchern hab' ich gestern vergeblich auf dem Markte gesucht". Schliesslich kann sich die Stelle in No. 15: „. . es kommen Klöster, Nonnen u. s. w. vor . . ." nur auf König Eginhard beziehen; dieser aber war in Brief No. 16 enthalten,

image
not
available

auf ihn machte, trotzdem er mit seinem geliebten Bruder Georg zusammen wohnen konnte, fühlte er sich einsam und sehnte sich nach Württembergs Tälern und Bergen. Die anhaltend missmutige Stimmung verhinderte ihn an den Reiseschatten fortzuarbeiten, die nun schon seit seiner Abreise von Ludwigsburg ruhten. „Ich laufe viel bei Kranken herum und bin überhaupt zu sehr zerstreut und zu unruhig, um meine Schattenspiele fortsetzen zu können. Muss auch gestehen, dass ich keine Freude an allem Dichten finde", schreibt er an Uhland am 8. Juni 1809 [1]). — Im Juni machte er einen Abstecher nach Berlin, wo er aber zu seinem Leidwesen seinen Freund Varnhagen nicht mehr antraf; dafür verkehrte er viel mit Chamisso. Auf der Rückreise nach Hamburg schien die alte Arbeitslust wiederzukehren, denn er hatte das Volksbuch „Die drei Buckligten von Damaskus", welches er auf der Reise gekauft, „schon zu einem Schattenspiele zugeschnitten, auch schon den 1. Akt im Kopfe." Aber sehr bald stellte sich wieder „die alte, öde, tötende Stimmung" ein, und alles war wieder aus. Aus der fröhlicheren Laune ging auch die Ballade „Der Ring" hervor (später in die Reiseschatten XII, 6 eingelegt). — Grossen Trost gewährte Kerner ein langer Brief Uhlands vom 10. Juni 1809 [2]), von dem er seit Ludwigsburg keine Zeile erhalten hatte. Sehr humorvoll meint Uhland, da doch die ersten Briefe Kerners so lustig waren: „Die Engel, die dich anfangs getragen, scheinen müde geworden zu sein und ihr Amt an natürliche Wagenräder abgetreten zu haben. Diese nun haben dich gewaltig geschüttelt und allen schwarzen Kaffeesatz des Unmutes heraufgetrieben; doch ich hoffe, es soll sich wieder klären." Er muntert ihn zum poetischen Schaffen auf: „Ich habe besonders in der letzten Zeit ein solches Vertrauen auf dein poetisches Talent und auf deine Originalität gefasst, dass ich dich beschwöre, nicht nachlässig zu sein und, wenn du irgend Musse hast, rüstig fortzumachen, auch Grösseres anzugreifen. Das Komisch-Romantische gelingt dir auf eine ganz eigene Art, oder vielmehr, es gelingt dir nicht, sondern du bist dessen gewiss . . . . Wenn nur auch

darin vorherrschende düstere Gemütsstimmung spricht nicht für deren Bekanntmachung im Ganzen, mag auch veranlasst haben, dass nach Kerners Tod nicht sämtliche Briefe desselben an Uhland von diesem an Kerners Sohn übergeben wurden", hätte billigerweise Dr. Müller zu Nachforschungen anregen sollen. Aber um Briefe ausserhalb des Kernerhauses hat er sich überhaupt nicht gekümmert, einige wenige ausgenommen, die ihm offenbar in den Schoss fielen.

[1]) Briefw. I, 51.

[2]) Briefw. I, 57 ff.

in Hamburg einer wäre, der dich antriebe!" — Kerner fand auch angenehme Gesellschaft besonders in Rosa Maria Varnhagen und Amalia Weise, die bald seine innigsten Freundinnen wurden. Aber die Sehnsucht nach der Heimat und hauptsächlich nach seiner in Augsburg bei Verwandten weilenden Braut, über deren Kränklichkeit er sich seiner Natur gemäss die schwärzesten Gedanken machte, liess nie rechte Freude und Ruhe in ihm aufkommen. — Die in Hamburg entstandenen Schattenbriefe (welche lässt sich nicht ermitteln) haben nicht immer Uhlands Beifall gefunden, wie aus folgender Briefstelle (22.—27. Aug. 1809)[1]) hervorgeht: „Du bist überhaupt zu wenig schriftstellerisch, indem du deine Laune, wie z. T. in den Schattenbriefen, oft gerade auf Dinge richtest, die nicht zum Drucke passen. Ein anderer, z. B. ich, würde mit seinen Gottesgaben besser haushalten und alles so einrichten, dass man es gleich in die Druckerei tragen könnte".

Im September 1809 reiste Kerner von Hamburg ab und passierte Braunschweig, den Harz, Gotha, Meiningen, Koburg[2]). Sodann besuchte er einige Tage seinen Bruder Karl, der als Generalquartiermeister damals in Freystadt in Böhmen sich befand. Nun erhalten wir auch wieder Nachricht von den neuentstandenen Partien der Reiseschatten. „Ich habe die Schattenbriefe fortgesetzt, besonders noch H. Flügels Schwanenconcert [X, 2] abgehandelt; es ist aber nicht der Mühe wert. dass ich es absende . . . Wenn ich Zeit finde weiter zu machen, so kann ich es vielleicht in Wien drucken lassen[3])." In der zweiten Octoberwoche reiste Kerner über Nürnberg, Regensburg, Augsburg, wo er Rickele besuchte, und München nach Wien; hier blieb er den ganzen Winter. Da taucht nun in einem Briefe vom 26. Nov. 1809[4]) zum erstenmal in ihm der Gedanke auf, ein Taschenbuch herauszugeben (offenbar angeregt durch Stolls Taschenbuch „Neoterpe"), worin auch die Schattenbriefe veröffentlicht werden sollten. Diese Idee beschäftigte die Freunde sehr lange. Den Vorschlag selbst nahm Uhland mit grossem Interesse auf, aber gleich von Anfang an hegte er Bedenken über die Aufnahme der Schattenbriefe in das Taschenbuch. „Ich weiss nicht", schreibt er am

[1]) Briefw. I, 71.

[2]) Brief No. 48 (I, 125) [Augsburg, April (?) 1810] kann unmöglich richtig datiert sein. Er muss von Kerners erstem Augsburger Besuche, also noch vor dem Wiener Aufenthalte geschrieben sein. Denn wie könnte Kerner Uhland erst jetzt schreiben, welche Städte er von Hamburg an passierte!

[3]) Briefw. I, 75.

[4]) Briefw. I, 80.

8. Dez. 1809[1]), „ob es nicht vorteilhafter wäre, die Schattenbriefe besonders herauszugeben, weil du dann auch die früheren Gedichte entweder einschalten oder beifügen könntest und so dein ganzes bisheriges poetisches Treiben darlegtest." Wenn sie aber schon in den Almanach kommen sollten, so müssten sie umgearbeitet werden. Einiges müsste ausgeschieden werden, wie die Geistergeschichten vom Harze. An denselben bemängelt Uhland, dass sie z. T. nicht sehr interessant seien, wie die Neubaugeschichte, die sich erst am Schluss durch den Zug, den Grabstein, hebe, z. T. aber zu grell in die Wirklichkeit verwoben seien, da sie der Reisende selbst erzähle. Er verlangt überhaupt, dass bei der Bearbeitung der Briefe „auf eine gewisse Haltung des Tons zwischen Fabel und Wirklichkeit gesehen werde". „Ich wünsche alles Grelle in Inhalt und Form da vermieden", schliesst er, „wo nicht innerer Gehalt, wahrer Schwung der Fantasie u. dgl. dabei ist. Diese Ausstellungen im einzelnen glaubte ich umso eher machen zu müssen, je werter mir die Schattenbriefe sonst durch herrliches Fantasiespiel und komische Kraft sind." — Aus diesem Urteil Uhlands ist zu ersehen, dass offenbar daraufhin vieles von dem Beanstandeten von Kerner getilgt wurde, z. B. die oben erwähnte Neubaugeschichte. Auch der unvermittelte Uebergang von dem realen Leben in das Reich der Fantasie scheint danach gemildert worden zu sein. Immerhin aber können die Reiseschatten gerade in diesem Punkte eine Vorarbeit zu E. T. A. Hoffmanns Gespenstergeschichten genannt werden, wo das plötzliche Ueberspringen von Wirklichkeit ins Fantastische typisch ist[2]). Darin steht ja Hoffmann einzig da, wie er es versteht die plattesten Vorgänge des Alltagslebens mit dem Reich der Märchenwelt zu verknüpfen; man braucht nur an den Goldenen Topf oder an Klein Zaches zu erinnern.

Der Plan, die Schattenbriefe im Almanach zu veröffentlichen, wurde wegen des zu grossen Umfanges derselben bald fallen gelassen, der Almanach selbst aber kam zu stande[3]). — In Wien arbeitete Kerner fleissig an den Schatten. Am 1. Januar 1810[4]) berichtet er, dass er „an Nürnberg nach Erscheinung des Teufels auf dem Kirchhof fortgefahren"

[1]) Briefw. I, 84.

[2]) Vgl. besonders Reiseschatten III, 9. An den an dem Schiffe vorüberziehenden Häusern und Gegenden erblickt Luchs allerlei Gespensterhaftes.

[3]) Poetischer Almanach f. 1812, besorgt von J. Kerner, Heidelb. 1811 (dazu Titelabdruck: Romant. Dichtungen von Fouqué, Kerner, Schwab, Uhland, Varnhagen u. a. Karlsruhe 1818), vom Verleger G. Braun veranstaltet.

[4]) Briefw. I, 88.

sei (in die Reiseschatten nicht aufgenommen). Bald gaben ihm Bedenken über die Composition seines Werkes längere Zeit viel zu schaffen. Er stand vor der Schwierigkeit, dass in den Schattenbriefen, wenn er sie als wirkliche Reise betrachtete, eine Lücke von Waldenbuch [Städtchen in Württemberg][1]) bis Hamburg und von Nürnberg bis an die Donau war, „denn von der Donau schrieb ich schon". (In den Reiseschatten ist keine Spur von einem Local, das auf die Donau weisen würde, und auch Hamburg ist nicht aufgeführt.) Er suchte also jetzt die Lücken auszufüllen. Der Brief vom 6. Jan. 1810[2]) berichtet von der Fortsetzung der Schatten nach dem Schattenspiel (König Eginhard) bis zum Sprung Holders aus dem Fenster (II, 1—4). — Nun wuchsen die Schattenbriefe stark an, sodass Kerner nicht mehr dazu kam, sie für Uhland abzuschreiben. „Von Goldfasans Reiterei (II, 4) sind es nun (was du nicht hast nämlich) noch 60 Seiten, lauter fortlaufende Geschichten, und doch bin ich noch nicht darin in Ludwigsburg angekommen", schreibt er in dem Briefe vom 16. 17. 24. Jan. 1810[3]). Trotzdem wollte er die Schatten noch immer durch seine wirkliche Reise ganz fortsetzen. Der Brief Kerners an Uhland, der in die erste Hälfte des Februar 1810 fallen muss[4]), bringt einen längeren Auszug aus den Reiseschatten, u. zw. von den Scenen im Theater (II, 6) an bis zur Erzählung des Mühlknechts von der verhexten Puppe (V, 7) einschliesslich des Totengräbers von Feldberg. Also die Neckarfahrt vom 1.—3. Mai 1809 hat Kerner jetzt erst poetisch verwertet. Der Brief zeigt zugleich, dass er es endgiltig aufgegeben hat, seine ganze Reise zu beschreiben. „Ich will nun sehen, ob ich nicht bis Frankfurt es so forttreiben kann. In Frankfurt stelle ich das Stadtleben überhaupt dar, es kann Wien und Hamburg sein, denn ich kann nicht so weit das Ding hinausziehen. Von Frankfurt aber kehre ich wieder zurück nach Nürnberg und dort end' ich." Aber auch dieser Plan schrumpfte zusammen. Aus dem zweimaligen Aufenthalte in Nürnberg wurde ein einmaliger, und Frankfurt kommt in den Reiseschatten gar nicht vor, sodass tatsächlich Kerners Worte zutreffen[5]): „In den Schatten ist auch fast nicht ein Gedanke aus der Zeit, in der ich reiste und jetzt lebe, alles aus Tübingen. Es ist als täte sich

[1]) Wahrscheinlich das Nehrendorf der Reiseschatten.
[2]) Briefw. I, 90.
[3]) Briefw. I, 92.
[4]) Der Brief Kerners No. 44 gehört vor den Brief Uhlands No. 43 vom 27. (22.?) Febr. 1810, denn Uhland bezieht sich wiederholt darauf.
[5]) Briefw. I, 111.

mir jetzt erst die Vergangenheit auf ..... Oft die kleinsten Dinge sind aus der Vergangenheit, selbst die Landschaftsgemälde." Darum meint auch Uhland in seiner Antwort[1]): „So, wie du die in der Heimat aufgefassten Bilder auf der Reise reproduciert hast, so wirst du umgekehrt nach deiner Zurückkunft dich mit den Gestalten, die dir auf der Reise begegnet, beschäftigen." Dies ist aber nicht eingetroffen. — Uhland fand es gut, dass Kerner den Spielraum der Schatten auf weniger Städte beschränkte, denn, meint er, „da sie überhaupt in der Fabelwelt schweben, oder wie du selbst sagst, in der vorigen Zeit, so sind sie auch nicht an bestimmte Orte gebunden, ausser bei Nürnberg". Am 10. März 1810 schickte Kerner mit der Bemerkung, dass die Schatten nun so ziemlich fertig seien und mit Nürnberg endeten, wieder einen längeren Auszug[2]) (von VI, 1, Abreise von Grasburg, bis IX, 4, Abreise von Mittelsalz.) Doch wurden in dieser Partie später noch Striche angebracht. VI, 8 ist bei der Beschreibung der Kreuzgänge des Klosters Rosenberg weggeblieben, dass der Schattenspieler ein Bild aus der Familie seiner Geliebten auf einem Grabsteine entdeckt, das er gemalt auf der Herberge in Grasburg fand. VI, 12 fehlt der Zug, dass der Koch im Postwagen tot aufgefunden wird. Sodann ist gestrichen, dass die Studenten alle Brillen auf hatten, auf denen den Professor anstaunende bewunderungsvolle Augen gemalt waren, damit dieser nicht bemerke, dass die Studenten schliefen (VIII, 4). Die Historie von Andreas und Anna steht in diesem Auszuge nach VII, 6. Die Verknüpfung ist hier die, dass Luchs die Historie in der Bibliothekszelle neben der einsamen Kapelle in den Hallwäldern findet. Im Druck steht die Historie nach der V. Schattenreihe. Hier liest der Schattenspieler abends in der Herberge von Grasburg das Büchlein, welches er am Jahrmarkt in der Volksliederbude gekauft hat.

Der Grund, warum Kerner in Wien die Reiseschatten so schnell abschloss und den ursprünglichen Plan so stark einschränkte, ist darin zu suchen, dass ihm die Dichtung damals keine rechte Freude mehr machte. Er schreibt an Varnhagen, Wien 19. Februar 1810[3]): „Die Reiseschatten

[1]) Briefw. I, 109.

[2]) Briefw. I, 118 f.

[3]) Aus Varnhagens Nachlass an der kgl. Bibliothek in Berlin [Varnh. m. 72], der mir durch gütige Vermittlung der H. Prof. Dr. Minor u. Dr. Bolte während meines Berliner Aufenthaltes von H. Prot. Dr. Stern in liberalster Weise zur Verfügung gestellt wurde. Jetzt veröffentlicht: Briefe v. Just. Kerner an Varnhagen v. Ense, mitgeteilt und erläutert von L. Geiger, Nord und Süd, Januar 1900. S. 64.

werden jetzt bald geendigt sein, weil ich die Lust dazu verloren und gern was anders anfinge. Ich sehe ein, dass ich nothwendig fremde Namen den Örtern geben muss, die ja doch nicht die sind, die ich beschreibe etc. Sonderbar ist es dann aber, wenn Nürnberg allein bleibt. Es muss schon so sein!" Also um nur fertig zu werden, setzt er sich über alle Bedenken hinweg. Am 27. März schreibt Kerner an Varnhagen: „Die Schatten sind geendigt."

Anfangs April 1810 brach er von Wien, wo er 5 Monate sich aufgehalten hatte, in die Heimat auf [1]). Die Sehnsucht zog ihn wieder zu Rickele nach Augsburg, die er mit sich nahm und zu ihrem Bruder nach Lauffen brachte [2]). Als er in Tübingen eintraf, war Uhland bereits nach Paris gereist. Kerner hielt sich nur sehr kurze Zeit auf und reiste nach Ludwigsburg zur Mutter, wo er bis Ende 1810 verblieb. Von hier aus betrieb er nun die Drucklegung der Reiseschatten, die Gottlieb Braun in Heidelberg annahm. Kerner vermisste sehr die tatkräftige Unterstützung Uhlands, mit dem brieflich zu verkehren jetzt ja ungleich schwerer war als früher. Uhland warnt im Briefe vom 23. Aug. 1810 [3]) den Freund davor, das Buch durch unbedeutende Kupferstiche verunstalten zu lassen, denn die Schatten seien bilderreich genug, was solle der schwarze Kupferstich neben dem farbenglühenden Original. Auch Kerner lehnte eine solche Illustration ab, nur hätte er gern als Titelkupfer „ein Quodlibet von Gesichtern und Gestaltungen, von Mayer erdichtet" gehabt [4]), aber auch das kam nicht zur Verwirklichung. Indess zog sich die abschliessende Redaction des Manuskripts für den Druck in die Länge (besonders wegen des Totengräbers von Feldberg und wegen der vielen Bedenken über aufgeführte Personen, die der Dichter unkenntlich zu machen sich bemühte.) Ende 1810 [5]) liess er sich vorübergehend in Dürrmenz als Arzt nieder, zu Anfang des nächsten Jahres übersiedelte er nach Wildbad, wo er ein Jahr blieb. Kerner war sehr begierig, was Uhland zu den Schatten sagen würde. „Wollte Gott, du hättest sie vorher durchgesehen, dann wäre noch manches verbessert worden — es

[1]) Briefw. I, 121.
[2]) Briefw. I, 116.
[3]) Briefw. I, 136.
[4]) Briefw. I, 140.
[5]) Müller (Briefw. I, 165) lässt ihn schon October 1810 nach Wildbad übersiedeln, obwohl er am 12. Dec. 1810 von Dürrmenz einen Klagebrief über den Dürrmenzer Aufenthalt an Uhland sendet.

reut mich nun manches gesagte, doch jetzt ist's zu spät. Ein grosser Teil davon ist dir noch unhekannt"[1]).

Nachdem Gustav Schwab nach einem Briefe vom 17. Oct. 1810 „die Interpunktion und Correction der kleinen Schreibfehler" in den Reiseschatten „dem Auftrag gemäss hesorgt" und die Censur zu Kerners Erstaunen keine Schwierigkeiten bereitet hatte, konnte der Druck beginnen. Aher dieser scheint sich verzögert zu hahen. Denn während Kerner am 12. Dez. 1810 an Uhland schrieb. der Druck habe wahrscheinlich schon begonnen, findet sich im Tagehuche[2]) Uhlands, der bereits Anfang des Jahres 1811 aus Paris zurückgekehrt war, unter dem 1. oder 2. April 1811 die Notiz: „Brief Kerners mit dem 1. Bogen der Schattenhriefe"; unterm 8. Mai steht: „Besuch hei [H.] Köstlin, hei ihm angetroffene Reiseschatten", und unterm 9. Mai: „Vormittags die Reiseschatten gelesen."

Das Buch erschien anfangs April. Kerner schreiht am 10. April 1811 aus Wildbad an Varnhagen[3]): „Die Reiseschatten sind nun gedruckt. Ich hahe noch keine Exemplare. Du sollst eins erhalten."

II. Schattenspiele. Marionetten.

Die Reiseschatten erscheinen in einer ganz eigentümlichen Form und sind auch in einem derselhen entsprechenden Stil geschrieben. Das deutet ja schon der Titel an. Der Dichter nennt sich den Schattenspieler Luchs[4]), der sein Werk wie die Bilder des Schattenspiels an uns vorüberziehen lässt. Daher sind auch die Reiseschatten in (12) Schattenreihen geteilt, deren jede wieder in einzelne Vorstellungen zerfällt. — Die Anregung dazu hatte er in Tühingen von den Ombres chinoises (Chines. Schattenspielen)[5]) erhalten, die er dort mit grossem Interesse sah ;hatte er doch an allem dergleichen eine fast kindliche Freude. Kerner schreibt an Varnhagen, Tühingen, Frühjahr 1809[6]): „Ich sah vor einigen

[1]) Briefw. I, 154.

[2]) Uhlands Tagebuch 1810—1820, hrsg. v. Jul. Hartmann, Stuttgart 1898.

[3]) Varnhagens Nachlass [m. 72]. Vgl. Zts. f. d. Phil. XXXI, 373.

[4]) Auch in den „Heimatlosen" (Ausgew. Werke II, 357) führt uns der Dichter einen Schattenspieler Luchs vor, dem er die Erfindung der chines. Schattenspiele zuschreibt.

[5]) Diese erfreuten sich seit 1770 und besonders seit 1775 durch Ambroise's „Théâtre des récréations de la Chine" und seit 1784 durch Domenique Seraphin's „Spectacle des enfants de France" bis auf die neuere Zeit herab in Frankreich ausserordentlichen Zulaufes und wurden auch sehr bald in Deutschland beliebt. (Vgl. Floegel-Ebeling, Gesch. d. Grotesk-Komischen, 3. Aufl. Lpz. 1886. S. 98.

[6]) Nord und Süd S. 59. Das Datum ist von Varnhagens Hand eingesetzt.

Wochen das erstemal in meinem Leben chinesische Schatten, worüber ich ganz entzückt. Da du so ein grosser Ausschneider bist, so könntest du mir wohl machen, dann will ich herumziehen und Comödien aufführen. Ich hätte folgende romantische Figuren nötig: ein paar ungeheure Augbrannen, einen Cotta, einen Zwerg, einen Handwerksburschen, einen Riesen, einen Recenseuten, dick, ein paar Hunde mit beweglichen Schwänzen, ein personificirtes Morgenblatt, einen Morgenblättler im Schlafrock mit beweglichem Zipfel an der Nachtmütze, drei Nonnen, ein altdeutsches Fräulein, eine Hexe, vier Teufel mit beweglichen Zungen und Schwänzen, einen Löwen, einen romantischen Dichter, Dürr, Sonnenblumenstengelartig, einen Gärtner, einen Schäfer, eine Schäferin, einen Zigeuner, einen Jäger, einen Quacksalber oder Ohrenarzt. Diese bitte ich dich doch mir auszuschneiden und diese Figuren langen schon zu 12 verschiedenen Comödien.“ Erfreut über die gute Benützung dieser Anregungen schreibt Uhland am 11. April 1809[1]): „Es hat mich sehr gefreut, dass dein für ombres chinoises ausgegebener Sechsbätzner bereits so reiche Zinsen getragen. Du hast dem chinesischen Schattenspieler ganz die Kunst abgelernt.“

Entspricht also diese Einkleidung Kerners eigenen Neigungen, so war die Idee auch echt romantisch. Dadurch gewann der Dichter auch einen Vorteil in der Composition, oder besser gesagt, in der Compositionslosigkeit, denn es wurde ihm möglich, gleich wie in den Schattenspielen die buntesten Bilder aufeinanderfolgen zu lassen, ohne sich darum kümmern zu müssen, wohin die einzelnen Gegenden und Personen kommen. So spricht er sich auch selbst aus: „Ich glaube es ist nicht nötig, dass das Ding wie ein Roman sein muss, dass ich die Menschen alle wieder finde. Dies wäre, da das Ganze doch immer den Character eines Schattenspiels beibehalten soll, gerade verfehlt. Es sind blosse Bilder, die vorüberziehen, wo sie hinkommen, wenn man sie nimmer sieht, braucht keiner zu fragen“[2]). Uhland antwortet ganz zustimmend: „Dass sich die Menschen alle wieder finden, find' ich auch gar nicht nötig, doch wird es freuen, diesen oder jenen wieder zu treffen, wär' es auch nur wie ein irrig eingeschobenes Glas, das man gleich wieder zurückzieht, weil es schon dagewesen ist“[3]). — Die hier gemeinten Schattenspiele sind also die bekannten Bilder der Laterna magica (Zauberlaterne), die auf einen weissen Vorhang projiciert werden; dabei erscheinen sie beim Verschwinden immer kleiner.

[1]) Briefw. I, 33.
[2]) Briefw. I, 116.
[3]) Briefw. I, 107.

aber auch immer heller. Auch dies hat Kerner auf seine Dichtung übertragen, so in der Vision (I, 2), wo ihm sein Rickele verklärt erscheint. „Je näher ich Ihr kam, je mehr trat Sie mit der ganzen Gegend zurück, und wurde mit ihr immer kleiner und kleiner. Bald schien Sie nur noch aus dunkler Ferne, wie ein ein lichterTraum.“ — Im Traume von den Nürnberger Erlebnissen erscheint dem Dichter in schwarzer Nacht ein leuchtender Blumenstrauss. (XII, 9) „Er schien mir erst ganz nah zu stehen, doch waren seine Farben hier noch matt, aber jetzt trat er immer mehr und mehr zurücke, und je ferner er mir kam, desto glänzender wurden seine Farben, endlich war er in ungeheurer Ferne nur noch wie ein Punkt zu sehen, doch in diesem Punkte noch jede einzelne Blume kenntlich, so durchscheinend hell waren jetzt seine Farben.“ — XII, 4 heisst es von den Bildern des künftigen Lebens, von denen der Dichter träumt, dass sie wie die eines Schattenspiels vorüberschweben, und demgemäss werden sie auch geschildert. Diese Art der Beschreibung nimmt sich besonders schön in den Scenen auf dem Schiffe aus (III, 2—7), denn hier ziehen die Gegenden ja wirklich vorüber wie die Gläser der Zauberlaterne.

Die eben geschilderte Weise der Erzeugung von Bildern, die hier also polychrom sind, ist nicht die einzige beim Schattenspiele. Man kann auch statt der eingeschobenen Gläser Puppen aus Pappe oder Holz verwenden, die zwischen die Wand und die Lichtquelle gestellt ihre Schatten auf die erstere werfen. Diese Art ist im Nachspiel zur 1. Schattenreihe „König Eginhard“ gemeint, denn Reiseschatten I,8 heisst es: „Ich gab mich der neuen Gesellschaft sogleich als den chinesischen Schattenspieler zu erkennen und zog einige meiner Figuren aus dem Nachtsacke, die die Studenten mit vieler Lust betrachteten . . . . Die Studenten aber, die noch kein chinesisches Schattenspiel gesehen, waren alle in gespannter Erwartung. So befestigte ich nun in aller Eile mein ausgespanntes Tuch an die Decke des Postwagens, zog meine Decorationen und Figuren aus dem Nachtsacke, zündete meine Laterne . . . an . . . .“ — Nun ist es zum mindesten zweifelhaft, ob der „König Eginhard“ mit solchen Puppen, die ja natürlich beweglich eingerichtet sein müssten, überhaupt technisch ausführbar wäre, wenn man bedenkt, dass im Stücke nicht nur grosser Aufwand mit Personen getrieben wird, sondern auch Personen sich in mehrere oder in alle möglichen Tiere und Teufelsfratzen zerteilen. Man kann ja allerdings den Schatten einer Figur durch mehrere hintereinander hinter dem Schattenwerfer aufgestellte Lichtquellen vervielfachen und durch Bewegung der-

selben und der Figuren auf der Wand eine bunte Bewegung hervorrufen. Gegen Ende des vorigen Jahrhunderts hat Robertson das Publikum nicht wenig durch solche Darstellungen vermöge der Raschheit der Multiplication in Erstaunen gesetzt. Bei schneller Bewegung und günstiger Combination der Lichtquellen schienen nämlich alle Figuren aus der ursprünglichen einen zu entspringen und von da ihre Wanderungen und Läufe zu beginnen. Durch fächerartige Verschiebungen der undurchsichtigen Zwischenteile bei den Füssen, Händen und dgl. mehr an den Matrizen ermöglichte Robertson springende und dabei erheiternde, wenn auch unverständliche Bewegungen der Lichtbilder[1]). Andere Schattenwerke zeigte 1780—81 der Italiener Chiarini in Hamburg. Die hinter einem ölgetränkten Vorhange aus Leinwand oder Seide sich bewegenden Figürchen wurden vermittelst an Ringen befestigter Fäden von dem Künstler von unten herauf in Bewegung gesetzt, indem derselbe die Ringe über die Finger zog und nach einer gewissen, bestimmten Weise mit ihnen claviermässig spielte[2]). Das Grossartigste in dieser Art leisteten 1793 auch in Hamburg Pierre und Degabriel, die in einer umfänglichen Bude grosse theatralische Perspectiven zeigten, Luft- und Naturerscheinungen, wobei sie die Laterna magica verwendeten. Dazu kamen Schiffe, über Brücken rollende Wagen, eine grosse Anzahl von Puppen. Das scheinbare Fehlen der leitenden Fäden zeugte bereits von grossem Fortschritt in der Puppenmechanik. — Wie übrigens die Aufführung des „König Eginhard" im Postwagen unmöglich und bloss ein poetische Fiction ist, so ist wohl auch das Stück selbst, in dem der Fantasie der weiteste Spielraum gelassen wird, überhaupt nicht mit Rücksicht auf eine Aufführung im Schattentheater gedichtet.

Die einfachste Form des Schattenspiels an der Wand hat ein so von selbst verständliches Princip, dass man es sogar in den Kinderstuben verwirklicht findet. Aus starkem Papier ausgeschnittene Figuren werden durch das Licht einer Kerze an eine Wand projiciert, ja sogar der Schatten der verschieden gestellten Finger der Hände bringen ergötzliche Figuren hervor. Da man aber bald viel mehr Abwechslung in dieses einfache Spiel bringen konnte, indem man die Glieder der Figuren beweglich machte und dazu Musik, Text, Bauchrednerei gesellte, so ist begreiflich, dass die Schatten immer würdige Concurrenten der Marionetten waren, zumal sie auch der Fantasie keine Schranken setzen. Bei uns höchstens

[1]) Pisko „Licht und Farbe" (= Die Naturkräfte II. Bd.). München 1876. S. 26

[2]) Floegel-Ebeling S. 187 f.

nur mehr eine Belustigung des Volkes und der Kinder, gehört das Schattentheater im Orient heute noch zu den auserlesensten Genüssen[1]). Man erinnert sich dabei an Goethes Worte:

„An weisse Wand bringt dort der Zauberstab
Ein Schattenvolk aus mythologischem Grab.
Im Possenspiel regt sich die alte Zeit,
Gutherzig, doch mit Ungezogenheit!
Was Gallier und Brite sich erdacht,
Ward, wohlverdeutscht, hier Deutschen vorgebracht;
Und oftmals liehen Wärme, Leben, Glanz
Dem armen Dialog — Gesang und Tanz".

Wie im vorigen Jahrhundert das Schattenspiel auch in höheren Kreisen gepflegt wurde, zeigt ein Blick in das Tiefurter Journal[2]), wo die Aufführung des Schattenspiels „Minervens Geburth, Leben und Thaten" besprochen ist. Allerdings waren die Schattenspieler lebende Personen und nicht Puppen, die in dem Bericht auch „kindisch" genannt werden. Es war eine „Pantomime hinter einem weissen Tuch en Silhouette".

Ueber den „König Eginhard" schreibt Uhland an Kerner am 26. April 1809[3]): „Du solltest mehreres auf diese Art bearbeiten . . . . Du würdest ein neues und den aesthetischen Theoretikern noch nicht bekanntes dramatisches Genre, das Schattenspiel, begründen". Kerner ist dem Wunsche des Freundes nachgekommen in dem Schattenspiel: „Der Bärenhäuter im Salzbade", das schon 1811 und 1812 entstand, aber erst 1835 in Lenaus Frühlingsalmanach veröffentlicht wurde. Durch seinen Aufenthalt in Wien angeregt, plante und verfertigte teilweise Kerner ein Schattenspiel, über welches der schon citierte Brief Kerners an Varnhagen aus Wildbad vom 10. April 1811[4]) Andeutungen gibt: „Ich habe gar wenig zu geben [für den Almanach], unter andern kleinen Gedichten auch Scenen aus einem neuen Schattenspiele. In diesem Spiele sind auch die Kellner aus dem Erzh. Carl [Hôtel in Wien] beschrieben, eigentlich bloss für uns." Von diesem Stücke scheint jedoch nichts erhalten zu sein. Es scheint, dass durch Kerners Eginhard angeregt Mörike sein Fantas-magorisches Zwischenspiel „Der letzte König von Orplid" (im 1. Bd. des Maler Nolten) dichtete, ohne dass, aber das

[1]) Pisko S. 25.

[2]) Schriften d. Goethe-Gesellschaft VII, 16 ff; dazu vgl. den Aufsatz von Schröer in Westermanns Monatsheften, März 1885 u. Goethes Brief an Frau v. Stein v. 29 Aug. 1781.

[3]) Briefw. I, 42.

[4]) Varnh. Nachlass (m. 72).

Stück selbst Aehnlichkeiten mit dem Kernerischen im Einzelnen aufzuweisen hätte [1]).

Aber nicht nur für das Schattenspiel hat sich Kerner lebhaft interessiert, sondern auch für die verwandten Marionetten [2]). Auf seiner Reise freute es ihn besonders ein Marionettentheater zu finden; er berichtet am 3. Mai 1809 von Neckarsteinach am Uhland [3]), dass er daselbst den „Prinzen von Castilien", eine Art Magelone, gesehen habe. Er will sich mit dem Besitzer des Marionettentheaters bekannt machen, um zu hören, was er in seinem Spielplan hätte. — Besonders viel in dieser Hinsicht gab es für ihn in Hamburg zu geniessen. Er spricht in seinen Briefen viel von einem stehenden Marionettentheater auf dem Hamburger Berge, das er oft besuchte. Mit den zwei alten Leuten, die das Theater hatten, war er bald in Verkehr. „Sie treiben die Sache auf eine so herzliche Art, dass man ihnen recht gut sein muss. Ihre Tochter, ein nettes Mädchen, spielt dazu die Harfe. Ich nahm den

---

[1]) Das Buch „Romantische Schattenspiele aus dem Reiche der Wahrheit und Dichtung" Pesth, Hartleben 1815 war mir nicht zugänglich.

[2]) Die Marionettenspiele bieten reichen Stoff für wissenschaftliche Untersuchungen, und eine erschöpfende Geschichte der Marionetten wäre ein sehr verdienstliches Werk, denn alles bisher darüber Geschriebene ist nicht befriedigend. Sehr hübsche Zusammenstellungen über die Geschichte der Marionetten bei den verschiedenen Völkern finden sich bei Floegel-Ebeling, mit Quellennachweis in den Anm. Im folgenden gebe ich eine Bibliographie der Marionetten, ohne auf Vollständigkeit Anspruch zu machen. Von „Faust" auf dem Marionettentheater sehe ich ab. (S. Engel, Zusammenstellung der Faustschriften, Oldbg. 1885). H. v. Kleist, „Über das Marionettentheater" (zuerst in den Berl. Abendblättern 12.—15.) Dec. 1810. — Magnin, Histoire des Marionettes, Paris 1862. — Lemercier de Neuville, Histoire Anecdotique des Marionnettes Modernes, Paris 1892 (mit Anhang über die Construction eines Marionettentheaters). — Grässe, Zur Geschichte d. Puppenspiels u. der Automaten (in Die Wissenschaften d. 19. Jh. hrsg. v. Romberg, I. Bd., Lpz. 1856, S. 625 ff.). — Th. Ebner, Die Puppenspiele u. ihre Geschichte, Lpz. Tgbl. 1890, No. 159. — Tille, Fahrende Leute, Nord. Allg. Ztg., 1891, No. 450, 454. — A. Richel, Zur Gesch. d. Puppentheaters in Deutschland im 18. Jh., Zts. d. Aachener Gesch.-Vereines 1895, XIX.

Texte: Schink, Marionettentheater (1787) (vgl. Euphor. V, 558 ff.). — Mahlmann, Marionettentheater, Lpz. 1806. — Engel, Deutsche Puppenkomödien, 12 Thle. Oldenbg. 1874—92, rec. v. Bolte, DLZ. 93, 675 f. — Kollmann, Deutsche Puppenspiele, Lpz 1891 ff. (Die Einl. teilweise schon Grenzboten 1890 No, 250), rec. v. Tille, Mag. f. Lit. 1891, Bd. 60, 495 f. — Kralik-Winter, Deutsche Puppenspiele, Wien, rec. v. R. M. Werner, Anz. XIII. — Monnier, Théatre des Marionettes, Gent 1871. Duranty, Théatre des Marionettes, Paris 1880. Scheible, Kloster III 699—766 (Don Juan), V 649—1020 (Faust). Vgl. auch Storms Novelle „Pole Poppenspäler." Goethe, Wilhelm Meister I, 3—8.

[3]) Briefw. I, 43.

ersten Platz ganz allein ein, als Repräsentant der Volkspoesie"[1]). Im August 1809 zogen die Marionetten vom Hamburger Berge weg und schlugen ihre Bude neben der Villa auf, in der Rosa Maria als Erzieherin lebte. Mit ihr besuchte Kerner alsbald das Theater. Die primitiven Zustände desselben erinnerten ihn lebhaft an die Tage seiner Kindheit, in denen er mit seinen Gespielen am Heuboden Komödie spielte. „Durch ein Mausloch oben an der Bretterwand (dem Bühnenboden) wird der Kronleuchter herabgelassen" schreibt er an Uhland[2]). Man ersieht aus dieser Stelle, dass sich der Dichter bei Beschreibung des Theaters in den Reiseschatten, in dem der „Totengräber von Feldberg" aufgeführt wird (II, 7), diese Bude zum Vorbilde genommen hat, denn es heisst dort ganz ähnlich: „Vom oberen Boden herab lief durch ein Mausloch ein Seil, an welchem eine Art von Kronleuchter befestigt war". — Ein sehr characteristisches Urteil über die Marionetten, das uns den echten Kerner zeigt, hat uns Mayer (I, 140) überliefert. Der Dichter erzählt von der Aufführung „des verlorenen Sohnes" im Hamburger Marionettentheater und fährt dann fort: „Es ist sonderbar, aber mir wenigstens kommen die Marionetten viel ungezwungener, viel natürlicher vor als lebende Schauspieler. Sie vermögen mich viel mehr zu täuschen. Beim Schauspieler weiss man, er möge unter einer Rolle auftreten, unter welcher er wolle, eben immer, wo er ist, es steht ja schon auf dem Komödienzettel . . . . Die Marionetten aber haben kein aussertheatralisches Leben, man kann sie nicht sprechen hören und nicht kennen lernen, als in ihren Rollen, auch tragen sie keinen Namen und heissen weder Madame noch Monsieur. Bei den Marionetten und Schattenspielen ist eher die Täuschung, als gehe diese Begebenheit wirklich im Ernste an einem Orte der Welt vor und könne wie durch einen Zauberspiegel hier im kleinen, als in einer camera obscura mit angesehen werden. Das Fach der Marionetten und Schattenspiele stünde einem wahrhaftig noch recht zur Bearbeitung offen. Man kann mit den Marionettenspielen, die wir bis jetzt haben, doch nicht ganz zufrieden sein. Ich möchte so gerne darin etwas leisten . . .!"[3])

[1]) Mayer I, 139.

[2]) Mayer I, 141,

[3]) Nun ist ja allerdings diese Anschauung für uns moderne Menschen recht merkwürdig, aber Mayr, Progr. d. Gymn. Komotau S. 13 tut unrecht daran, wenn er sich gar so lustig darüber macht. Er nennt es „einen der scurrilsten Einfälle des Geisterbannners von Weinsberg, seine dichterische Vollkraft für die Hebung des Pimperltheaters einzusetzen." Man darf hier doch weder den historischen Gesichtspunkt noch

Hier will ich auch einer Stelle in den Reiseschatten Erwähnung tun, die ohne den Schlüssel unverständlich ist; sie gehört auch in das Kapitel des niederen Theaters. II, 5 heisst es: „Weil ich noch keine andere Komödie als eine Hundskomödie gesehen hatte, so war ich sehr begierig auf das Schauspiel". Diese Hundskomödie ist eine Erinnerung an die Ludwigsburger Knabenzeit. Der Aufenthalt reicher Emigranten nämlich zog unter andern Fahrenden auch einen Besitzer komödiespielender Hunde herbei, dem das Theater im Schlosse eingeräumt wurde. Die Kinder vergnügten sich natürlich am Spiele dieser Tiere mehr, als an dem der besten Schauspieler, und es kam so weit, dass sie zu Hause, auf dem Marktplatze und in Alleen wie jene Hunde gingen, tanzten und bellten. Trotz aller Rüge der Eltern und Lehrer blieb ihnen diese Unart noch lange [1]).

III. Die Satire auf die Gegner.

Vor Inangriffnahme des Themas will ich die Bedeutung des Pseudonyms **Luchs** erörtern. Schon die Zeitgenossen brachten es in Zusammenhang mit dem berühmten Deutschfranzosen Adam Lux [2]) aus Mainz, dem vertrauten Freunde Georg Kerners, der ebenfalls ein begeisterter Parteigänger der französischen Revolution war. Diesen beiden Männern ist im Bilderbuch (S. 74—92) ein überaus interessantes Kapitel gewidmet. Lux war als Deputierter der rheinisch-deutschen Konvention nach Paris in den Nationalconvent entsendet worden. Begeistert für die Freiheitsideale, wandte er sich bald mit Abscheu von den Jakobinern ab

die Persönlichkeit Kerners aus dem Auge lassen. Im vorigen Jahrhundert vergnügte sich noch die beste Gesellschaft an den Marionetten, die zur Zeit ihrer Blüte eine solche Stufe von Vollkommenheit erlangt hatten, dass grosse Ausstattungsstücke und Opern aufgeführt werden konnten. Die Romantiker in ihren Bestrebungen für das Volkstümliche nahmen sich dann auch der Belustigungen des niederen Volkes an, zu denen damals die Marionetten bereits herabgesunken waren, zugleich auch aus Vorliebe für die Vagantennaturen, wie es die herumziehenden Puppenspieler und Gaukler waren. Kerners naivem, kindlichen Sinn, der ganz im Volke wurzelte und dem wir seine innigsten Poesien verdanken, kamen diese Bestrebungen natürlich entgegen, und so muss man sein Interesse an den Marionetten nur begreiflich finden. Aber Mayr steht Kerner überhaupt ungerecht gegenüber. Er spricht den wirklich witzigen Producten „König Eginhard" und „Der Bärenhäuter im Salzbade" jeden litterarischen Wert ab, nennt eine so herrliche Ballade wie „Der Ring" eine wertlose Reimerei und stellt den filiströsen und schulmeisterhaften Schwab über Kerner.

[1]) Bilderbuch S. 107,

[2]) Vgl. Georg Kerner, Briefe über Frankreich, Niederlande u. Deutschland. Altona 1797—98, I. Teil.

denen er anfangs angehörte, und verteidigte in Zeitungsartikeln Charlotte Corday, weswegen er, erst 28 Jahre alt, unter dem Schaffot endigte. Der Recensent des Morgenblattes[1]), auf den ich noch zurückkommen werde, nennt es „Jungenunfug, darob dem Schattenmacher die Rute gebürte, dass er seine Winzigkeit hinter dem Namen eines edlen Deutschen verstecke, den die That der Charlotte Corday einst zu einem schönen Tode begeisterte". Doch scheint mir die Deutung Reinhards die richtige zu sein, der darauf hinweist[2]), dass eine Beziehung zu Adam Lux und damit die Anknüpfung an die lateinische Bedeutung des Wortes für die so lichtvollen Gestalten der Dichtung allerdings gegeben sei, dass aber die von Kerner gebrauchte Schreibart Luchs auf das bekannte Raubtier deute, welches ja auch ein Symbol des hellen Schauens sei, wie es dem Dichter da zu Gebote steht, wo die Welt nur Schatten sieht. Ein Mann Namens Luchs, der sich durch genaue Kenntnis der Nachtseiten der menschlichen Seele auszeichnet, das Abbild Kerners selbst, tritt auch in der zuerst im Morgenblatt 1816 erschienenen Erzählung „Die Heimatlosen" auf.

Die Hauptpolemik in den Reiseschatten richtet sich gegen die „Plattisten", wie im Tübinger Freundeskreise die Aufklärer und das sogenannte gebildete Publikum genannt wurden. In dem Worte „Plattisten" steckt ein zweifacher Bezug, auf „platt", denn Plattheit und Nüchternheit wurde ja allen litterarischen Producten der Aufklärung vorgeworfen, und auf das Morgenblatt, das Hauptorgan der Aufklärer. Dieses erschien mit dem 1. Januar 1807, in das Publikum eingeführt durch Jean Paul. Es sollte eigentlich kein rein litterarisches Blatt sein, sondern alle Gebiete der Bildung umfassen, wie ja schon der Titel „Morgenblatt für gebildete Stände" zeigt, der später in „Morgenblatt für gebildete Leser" umgeändert wurde. Soweit sich aber diese Zeitung mit der schönen Litteratur befasste, war sie, wenigstens in den ersten Jahren, der Sammelpunkt für die Anhänger des Alten. Besonders erbittert war der Kampf mit der Einsiedlerzeitung, der sich hauptsächlich um die unschuldige Form des Sonetts drehte[3]). Die Hauptredaktion übernahmen Ch. F. Haug und D. F. Weisser in Stuttgart, von denen später noch die Rede sein wird. — Ein nach Bedarf erscheinendes Beiblatt „Uebersicht der neuesten

[1]) 8. Juli 1811 in der Beilage: Übersicht der neuesten Litteratur.

[2]) S. 53, Fussnote.

[3]) Vgl. die Einleitung Fried. Pfaffs zu der Neuausgabe der „Tröst Einsamkeit", Freibg. i. B. u. Tüb. 1884 und H. Welti, „Gesch. d. Sonetts in d. deutsch. Dichtung", Lpz. 1884, S. 223.

Litteratur" (auch kurzweg „Intelligenzblatt" genannt), das Anzeigen neuer Bücher brachte, hatte eine eigene Redaktion mit dem Sitze in Heidelberg; ihr gehörte Alois Schreiber an. — Doch bald trat der Umschwung in der Tendenz des Blattes ein. Durch das Aufhören der Einsiedlerzeitung war der feste Zielpunkt für die Polemik verloren Weisser, der Unversöhnliche, zog sich zurück und Haug, eine gutmütige Natur, die ja nie mit den Romantikern in heftiger Fehde gelebt hatte, schloss bald Freundschaft mit ihnen. Von 1813 bis zu seinem Tode veröffentlichte Kerner seine poetischen Erzeugnisse im Morgenblatt.

In den Reiseschatten figuriert es unter dem Namen „Der schmeckende Wurm", aber auch andere gelegentlich genannte, fingierte Blätter bezeichnen dasselbe. Denn Kerner schreibt am 10. März 1810 an Uhland[1]): „In den Reiseschatten hab' ich alle Namen, besonders auch von Zeitungen etc. verändert, das Morgenblatt oder ein Blatt der Art heisst der schmeckende Wurm etc." Eine allgemein gehaltene Invective gegen das Morgenblatt und seine Kritiker stellt die Herberge „zum grünen Recensenten" dar (VI, 10), wo der Postwagen anhält, „um den Pferden trockenes Brot zu geben" (wohl ein Hieb auf die noch zu besprechende Ausnützung der Autoren von Seite der Verleger).

Die Satire in den Plattistenscenen der Reiseschatten stellt sich folgendermassen dar: der Schattenspieler Luchs trifft im Postwagen seinen Freund, den wahnsinnigen Dichter Holder, einen Schreiner, einen Chemicus und einen Pfarrer (1,3). Zu Holders verworrenen Reden bemerkt der Chemicus zum Pfarrer, der Mensch habe zu viel Sauerstoff in sich, und zu seiner radicalen Heilung sei es nötig, seiner Seele eine Schweinsblase voll Wasserstoff beizubringen. Den Pfarrer aber dünken solche materialistische Ansichten moralitätswidrig und er richtet an Holder eine salbungsvolle Ansprache. Die Ursache des jetzt immer mehr um sich greifenden Wahnsinns sei die neueste Litteratur. Als Heilmittel empfiehlt er mehrere moralische Zeitschriften wie den schmeckenden Wurm. Da packt ihn Holder an der Gurgel und wird deshalb auf den Sitz des Kondukteurs gebracht, was dem Chemikus zuwider ist, denn er hält den Anfall bloss für eine letzte Explosion des Sauer- und Wahnsinnstoffes, da er schon längere Zeit mit Salzsäure geräuchert hatte. Anstatt Holders kommt in den Wagen der wohlbeleibte Antiquarius und Poete Haselhuhn, der viele Westen und Hemden übereinander zu tragen pflegt. Er erzählt, wie er im Sinne habe, zu dem grossen Maienfeste der Redaction des schmeckenden Wurms zu reisen, aber zu seinem Schmerze

[1]) Briefw. I, 118.

könne der alte Poet Damon wegen eines Polypen in der Nase demselben nicht beiwohnen. Als sich nun der Pfarrer und der Schreiner als Mitglieder des schmeckenden Wurms zu erkennen geben, entsteht wechselseitiges Umarmen, und die drei Autoren werden so menschenfreundlich und populär, dass sie sogar ein Volkslied singen. Luchs verlässt den Wagen, um sich im Walde zu ergehen. Bald hört er Lärm. Haselhuhn steht in vollen Flammen. Der Pfarrer ist feldeinwärts gesprungen, der Chemicus auf einen Baum geklettert, von wo er die Möglichkeit einer Selbstentzündung doziert. Nachdem der Kondukteur und Luchs dem Haselhuhn sieben Westen und acht Hemden abgezogen haben, begiessen ihn Pfarrer und Schreiner mit Wasser. Es stellt sich heraus, dass der Verunglückte ein Stück Zunder brennend in den Sack gesteckt hatte, der Chemikus aber, von seiner Ansicht überzeugt, verspricht dem Schreiner einen Aufsatz für das Morgenblatt über die Selbstentzündung. Da schreit der Kondukteur herein, man müsse ihn erst um Erlaubnis fragen, lässt die Maske fallen und ist der Verleger Popanz, der incognito als Kondukteur Mohrenbleicher reist, um den Ehrenbezeugungen des gebildeten Publikums zu entgehen. Auf die Bitten des Pfarrers hin, der seiner sieben Kinder Erwähnung tut, (was der Schreiner nachsagt, obwohl er nur zwei hat) wird Popanz besänftigt und lässt die Autoren gnädigst schnupfen. Haselhuhn wird übermütig und spricht zur grössten Angst der andern Plattisten ganz laut von Novalis als einem guten Kopfe. In Nehrendorf steigen Popanz und die Plattisten aus, um etwas zu Fusse zu gehen. Nachdem drei lustige Studenten eingestiegen waren, führt Luchs zu Gunsten des abgebrannten Haselhuhn den König Eginhard auf. Nach der Vorstellung springt plötzlich Holder von einem Gaul herab durch das Wagenfenster, worauf die erschreckten Postpferde aus allen Kräften zu laufen anfangen. Aus Holders verwirrten Erzählungen ist zu entnehmen, dass er sich in Nehrendorf verloren und von mutwilligen Leuten überredet worden sei, auf dem alten Judengaule nachzureiten. In der nächsten Poststation, wo eine bunte Menschenmenge in den Strassen ist, weil das Königspaar erwartet wird, entsteht ein Tumult, denn Holder, der den schwarz-weiss getäfelten Fussboden des Gasthauses, Bauern und Läufer des Königs sieht, hält das ganze für ein Schachbrett und ruft: „Schach dem König! schlagt den Bauern" u. a. Deshalb wird er eingesperrt. Bald darauf kommen Haselhuhn und der Chemicus auf dem scheu gewordenen Judengaule daher. Die beiden wollten dem Postwagen nachreiten, beim Aufsteigen aber zerbrach der Chemicus ein Fläschchen mit Vitriolsäure, welche sich über den Schwanz des Pferdes ergoss und dasselbe toll machte (II,4).

Wien. (Fortsetzung folgt.)

Vermischtes.

Die Quelle von Chamissos Gedicht „Die Jungfrau von Stubbenkammer."

Von

Karl Reuschel.

Hermann Tardel hat in seinen Studien zu Chamissos Gedichten (in diesem Bande der Zeitschrift S. 113—114) auch über des Dichters Reise nach Rügen und über das Gedicht abgehandelt, das wahrscheinlich als deren späte, erst nach fünf Jahren gereifte Frucht zu betrachten ist (S. 117). Er vermutet, Chamisso habe die Sage aus dem Volksmunde geschöpft. Keine der beiden Fassungen, die Haas in den Rügenschen Sagen und Märchen[2] Nr. 46 I und II mitteilt, stimmt zu der Dichtung. Die Erzählung von der Jungfrau von Stubbenkammer war aber schon viel früher gedruckt, ja bereits vor Chamissos Reise nach der Insel, d. h. vor 1823. In den von Lothar herausgegebenen „Volkssagen und Märchen" (1820) findet sie sich auf S. 67f. Sie trägt dieselbe Überschrift wie das Gedicht, während sie Haas als „Die Jungfrau am Waschstein" verzeichnet. Da das Buch Lothars nicht mehr häufig vorhanden sein dürfte, mag die Sagenform, die es gieht, hier wieder abgedruckt werden.

„Die Stubbenkammer auf der Insel Rügen ist ein hohes Kreide-Gebürge, das nach der See senkrecht abgeschnitten ist. Man hat hier eine herrliche Aussicht ins weite Meer.

„Es hat sich einmal begehen, dass Einer am Ufer der See auf einem grossen, gewaltigen Steinblock, von rollenden Wogen umbrandet, ein Mädchen in alterthümlicher, sehr reicher Kleidung hat sitzen gesehen, waschend mit Anstrengung an einem blutigen Gewand, wobei ihre Thränen auf die brennenden Flecken fielen, welche nicht verschwinden wollten. Er blieb eine Weile stehen, dann ward sie ihn gewahr und sah ihn mit freundlichen bittenden Blicken an. Darauf grüsste er die Jungfrau mit einem Guten Morgen, schöne Jungfrau! und that die Frage, warum sie

so früh auf sei, und in den königlichen Kleidern so harte Arbeit verrichte. — Plötzlich brach ein heller Thränenstrom aus ihren Augen, sie rang die Hände und sprach: Wieder getäuscht, wie seit so manchen hundert Jahren! Wann wird meine Qual zu Ende sein? Sitze täglich hier, sehe viele Menschen vorüber wandern, aber vergebens blicke ich zu ihnen hin; es ist kein Sonntagskind unter ihnen, das mich sehen könnte. Ach, du warst alle meine Hoffnung, hättest du doch das rechte Wort getroffen, und Gott helf! gesagt, so wäre ich erlöst gewesen. Nun ist es vergebens, wirst mich nicht mehr wiedersehen, und kannst auch mein Unglück nicht erfahren. Dann stand sie auf, nahm das blutige Gewand, schwebte die Anhöhe hinauf, bis dahin, wo die zwei Pfeiler stehen. Hier öffnete sich der Boden und sie versank."

Diese Sagenform weist im Gegensatze zu den von Haas mitgeteilten und im Einklang mit Chamissos Fassung den ernsten Ausgang auf. Mit dem Gedichte hat sie ausserdem eine Reihe wörtlicher Übereinstimmungen gemeinsam. Es unterliegt keinem Zweifel: Chamisso hat Lothars Werkchen benutzt.

Jetzt erst, nachdem die Quelle des Dichters aufgedeckt worden ist, kann seine Kunst durch den Vergleich voll gewürdigt werden. Ausserdem ergiebt sich für Untersuchungen der von einem Dichter verwendeten Vorlagen das Gebot, mit Urteilen über die Behandlungsweise des Stoffes in den Fällen grosse Vorsicht zu üben, wo mehrere Fassungen bekannt sind, die unter sich und von der dichterischen Gestaltung abweichen. Hat doch Tardel den verkehrten Schluss gezogen, die Wendung des Ausgangs sei eine Folge der resignierten Seelenstimmung, zu der ein moderner Dichter neige.

Dresden.

Besprechungen.

MILČETIĆ, Johann: Sammelwerk für das Volksleben und die Sitten der Südslaven, herausgegeben von der Südslavischen Akademie der Wissenschaften. Erster Band Agram 1896. VIII, 268 S. 8° (Zbornik za narodni zivôt i obyčaje ju²nich Slaveva, na sviet izdaje Jugo-slavenska Akademija Znanosti i Umjetnosti, svezak I, uredio professor Ivan Milčetić u Zagrebu.)

Die in der Überschrift genannte Publikation ist ein sehr dankenswertes Unternehmen der Agramer Akademie. Südslavische Lieder aus früherer und neuerer Zeit sind zwar reichlich gesammelt, auch Sitten

und Gewohnheiten der Südslaven fanden hervorragende Sammler und Interpreten, aber manches andere Volksgut wird von der modernen Kultur hinweggefegt und mit Recht sagt der einleitende Pripomenak, dass es die höchste Zeit ist, das noch Bestehende der gänzlichen Vergessenheit zu entreissen. In richtiger Würdigung der volkskundlichen Bestrebungen der Neuzeit hat die Agramer Akademie sich als Ziel gesteckt, zunächst die volkskundlichen Niederschläge aus der Vergangenheit des kroatisch-serbischen Volkes zu sammeln und zu veröffentlichen; das kann nur gebilligt werden. Dass Kroaten und Serben trotz aller kirchlichen und kulturellen Unterschiede ein Volk sind, ist längst anerkannt, und was von Rechtsgebräuchen gilt, dass zwischen den Kroaten und Serben von Bednja bis Šara planina ein Unterschied nicht zu constatieren ist (Bogišić), gilt auch von anderen verschiedenen Volksgütern in Glauben, Sitte u. s. w., freilich bis zu einem gewissen Grade, denn, um nur Eines hervorzuheben, das krsno-ime Fest (das Fest zur Feier des Geschlechtsheiligen) gilt als serbische Besonderheit.

Für die Zukunft ist auch das Hineinziehen der slovenischen und bulgarischen Volkskreise in Aussicht gestellt, um die ehemalige Einheit der Südslaven zu zeigen (sve će se pred našim očima raskrivati jedinstvo svega jugoslavenstva). Gewiss werden auch, vornehmlich in den Abhandlungen, Vergleichungen mit weiteren Kreisen in Fragen nach Ursprung, Wanderung und Wechselwirkungen nicht ausbleiben.

Der erste Band des Zbornik ist sehr reichhaltig; nicht weniger als zwanzig Abhandlungen bieten nach den verschiedensten Gesichtspunkten hin und aus den verschiedensten Örtlichkeiten materielle und geistige Kundgebungen des Volkes: Sprachliches, Äusserungen des Volksglaubens, Speisen und Getränke, Gebräuche beim Tode, bei Begräbnissen, sonstige Volksgebräuche, Tiersagen u. s. w., bearbeitet und wohlgeordnet von den hervorragendsten Kennern; von Milčetić allein rühren acht Artikel im Hefte.

Eine besondere Beachtung verdient die Abteilung betreffend Anlage, Einrichtung und Ausstattung des Hauses in Dalmatien, Herzegovina und Bosnien (Narodna kuća ili dom s pokućstvom etc.) von Vukasović von der primitivsten Wohnhöhle bis zum bequemen einstöckigen mohamedanischen Wohnhause in Bosnien; Zeichnungen veranschaulichen den interessanten Text; leider sind einzelne Ausdrücke nicht erklärt und leider vermisst man gerade in dieser Abhandlung vergleichende Hinweise auf Anlage von Wohnhäusern in anderen slavischen Ländern.

Vom höchsten Interesse sind die bibliographischen Übersichten und Nachweise der Arbeiten verschiedener slavischer volkskundlicher Vereine in dem letzten Abschnitt von Dr. Radić; vornehmlich kommen hier zur

Geltung und Würdigung die Bestrebungen volkskundlicher Vereine, wie sie zum Ausdruck kommen in Zeitschriften in Russland (Živaja starina), in Warschau (Wisła), in Böhmen (Český lid) und Bulgarien (Sbornik za narodni umotvorenijà etc.). Es ist damit ein sehr erfreulicher Anfang zu einer umfassenden Übersicht der Bestrebungen folkloristischer Vereine gemacht, und wir dürfen hoffen, dass demnächst auch die Bestrebungen vieler anderer Vereine an die Reihe kommen werden, so z. B. des in Lemberg (Lud) und vielleicht auch unserer „Schlesischen Gesellschaft für Volkskunde“, welche in ihren „Mitteilungen“ auch schlesisch-slavische Kundgebungen berücksicht.

Breslau. Wladislaus Nehring.

MARCUS LANDAU: Geschichte der italienischen Litteratur im achtzehnten Jahrhundert. Berlin, Emil Felber 1899. XI, 709 S. 8.

Zweifellos ein Buch, das einem wirklichen Bedürfnis entspricht. Denn, wie der Verfasser selbst im Vorwort betont, die italienische Litteraturgeschichte des XVIII. Jahrhunderts stand bisher unter einer Art Verhängnis. Weder Bartoli, noch Gaspari, noch Körting konnten die versprochene Darstellung derselben vollenden; Hettner hat in seiner geistvollen Litteraturgeschichte des XVIII. Jahrhunderts Italiens nur ganz nebenbei und andeutungsweise gedacht; die zusammenfassenden italienischen Darstellungen von Emiliani-Giudici, Settembrini, de Sanctis sind allzu kurz und vielfach überholt, da die Einzelforschung fast überall fleissig bei der Arbeit gewesen ist und viel Neues zu Tage gefördert hat. Nun ist allerdings mit derselben Jahreszahl 1899 unter den prächtig illustrierten litterargeschichtlichen Bänden des Bibliographischen Institutes auch der italienische erschienen, aber was dort von Prof. Pèrcopo in gedrängter Kürze behandelt wird, ist bei Landau in voller Breite ausgeführt. So füllt dessen stattlicher Band eine schmerzlich empfundene Lücke aufs Erfreulichste aus.

Das eben erwähnte Verfahren Hettners mag seltsam erscheinen und ist sicherlich wissenschaftlich schwer zu rechtfertigen, es hat aber einen guten innern Grund. Für England, mehr noch für Frankreich, am meisten für Deutschland bezeichnet das XVIII. Jahrhundert Höhepunkte ihrer litterarischen Entwicklung, nicht so für Italien. Hier ist es vielmehr als eine Uebergangszeit, ja in seiner ersten Hälfte geradezu als eine Verfallzeit zu betrachten, und was sich dann Neues und Treffliches aufringt und gestaltet, reicht in seiner Entwicklung weit in unser Jahrhundert herein. Seit 1750 ist auf dichterischem Gebiet überall Leben und Fortschritt erkennbar, am stärksten im Drama, am wenigsten in der Lyrik (ein Kapitel: „Roman und Novelle“ kann bezeichnender Weise in Landaus Werk ganz fehlen!) Aber selbst die besten Namen der Zeit bezeichnen fast alle ausschliesslich italienische nicht aber europäische Grössen, wie ein Defoe und Richardson, ein Voltaire und

Rousseau, ein Lessing, Schiller und Goethe es sind. Charakterisch ist auch, dass von den vier wirklich grossen Vertretern italienischer Dichtung in jener Zeit, dass von Metastasio, Goldoni, Alfieri und Parini, drei der dramatischen Poesie angehören. Unter ihnen genoss zwar Metastasio eines europäischen Rufes, sein Einfluss aber auf die ausseritalische Litteratur war kein tief eindringender trotz seines Ruhmes und trotz der Verehrung, die ihm neben seinen Landsleuten auch die Stimmführer der ausländischen Kritik, Herder, Voltaire und Rousseau, Goldsmith bezeugten. (Vgl. S. 532).

Landau hat den Begriff Litteratur in umfassendem Sinne genommen. Nicht nur die Dichtung in allen ihren Formen sondern auch sämmtliche Wissenschaften sind in den Kreis seiner Darstellung einbezogen. So zerfällt der Band (wohl dem Vorbilde Hettners folgend) in zwei ziemlich gleich starke Abteilungen: die Wissenschaft und die Dichtkunst, denen eine allgemeine, über die politischen Verhältnisse kurz orientierende Einleitung vorangeht. Ueberblicken wir rasch den Inhalt des Buches. In einem ersten Capitel („Philosophie, Religion, Naturforschung") treten zunächst die Cartesianer und Anticartesianer auf, unter ihnen der neuerdings vielumstrittene Giovanbattista Vico, auf den als einen Vergessenen schon Herder hinwies. Weiter sein Nachfolger, der Ethiker Stellini, der eigenartige in seiner Aestetik schon wie ein Vorläufer der Romantik erscheinende Buonafede, der fromme Gerdil. Es folgen Gravina in seiner philosophischen und juristischen Wirksamkeit, der streitbare Concina. Vicos treuester Anhänger Pagano, und Bertòla als Geschichtsphilosoph. endlich in kurzem Ueberblick die Naturforscher des Jahrhunderts bis zu Galvani und Volta. Das zweite Capitel („Geschichtsschreibung") bringt die stattliche Reihe der Historiker, wo denn Männer von weitem Blick und umfassendem Interesse, wie der fantastische Bianchini, der ebenso gründliche als vielseitige Herausgeber der mittelalterlichen Quellenschriften Italiens und Begründer der Culturgeschichte Muratori, der vielbefehdete und vielumgetriebene Giannone und endlich der als Archaeolog und Kunstkenner mehr denn als Geschichtsschreiber bedeutende Maffei unter der grossen Zahl der Lokalhistoriker besonders hervorragen. Das dritte Capitel („Nationalökonomie, Rechts- und Staatswissenschaft") fasst zunächst die Vertreter dieser Wissenschaften in der ersten Hälfte des Jahrhunderts zusammen, wobei Muratori wiederum seinen Platz erhält; die weiteren Abschnitte sind nach den Landmannschaften geordnet: auf die Neapolitaner (Genovesi, Galiani u. A.) folgen der Lombarde Verri, der Paduaner Carli, der Calabrese Grimaldi, weiter die Toskaner, die Modenesen und Venezianer. In eigenen Abschnitten schliessen sich der originelle Ortes und der widerspruchsvolle Marchese Beccaria an, dann dessen Nachfolger, weiter der von Villemain mit Schillers Marquis Posa verglichene Filangieri und der gleich Giannone und Muratori die Missbräuche der Geistlichen bekämpfende Pilati, um welche sich ihre Anhänger und Gegner gruppieren. — Im vierten umfangreichsten Capitel („Kunst- und Litteraturgeschichte, Aestethik, Poetik und Kritik"), tritt Muratori wiederum an die Spitze mit seiner „Perfetta Poesia" (1705 | 6); er ist in seinem unbedingten Autoritätsglauben an Aristoteles und Horaz ein

Vertreter der alten Zeit und arkadisch-akademischer Gesinnung, während schon in Gravina (Ragion poetica 1708) und mehr noch in Becelli (Della novella poesia 1732) neue, freiere ja bereits revolutionäre Gedanken zu Worte kommen. Dann erscheinen die ersten Historiker der italienischen Dichtung, der Begründer der italienischen Litteraturgeschichte Crescimbeni und der Vielschreiber Gimma, sowie der Verfasser einer allgemeinen Litteraturgeschichte Quadrio, weiter der Verfasser der Biblioteca dell' eloquenza italiana. G. Fontanini, und sein schärfster Kritiker Apostolo Zeno. der dies Hauptwerk vielfach berichtigte und ergänzte. Zenos Tätigkeit als Redaktor der besten Zeitschrift jener Jahrzehnte, des seit 1710 erscheinenden „Giornale de' Letterati d' Italia“ leitet zu den Journalen und ihren Herausgebern überhaupt über, nnd hier steht Baretti, der Verfasser der „frusta letteraria“ in erster Reihe, der uns ausserdem noch besonders interessant ist durch seine gegen Voltaire gerichtete Verteidigung Shakespeares (1777). Ein Freund Voltaires dagegen und gleich diesem ein Gegner Dantes ist der Jesuit Bettinelli, der auch so ziemlich alle anderen älteren und zeitgenössischen Dichter Italiens angriff und im Alter noch Monti und Alfieri mit grausamer Kritik verfolgte. Seinem Freunde, dem vielseitigen von seinen Zeitgenossen stark überschätzten Francesco Algarotti, dem Freunde Voltaires und Friedrichs des Grossen, und dessen Lehrer Zanotti, dem Verfasser einer ziemlich altmodischen Poetik (1768) schliessen sich als Theoretiker der Poesie und Aesthetiker Parini, Affò und Borsa an, durchweg engbeschränkt und konservativ, während Elisabeth Caminer-Tura, die nach dem Tode ihres Vaters die Europa letteraria redigierte, stark unter neufranzösischem Einflusse stand. Der Vorromantiker Melchiorre Cesarotti zeigt dagegen Einfluss Englands, ohne sich jedoch trotz gelegentlicher Sturm- und Drang-Alluren vom Classizismus und der Arcadia entschieden freizumachen, wie er denn neben Ossian auch die Ilias (und zwar doppelt, einmal prosaisch getreu, das andermal modern zugestutzt) übersetzte. Er regte in seinem Hauptwerk (Saggio sulla filosofia delle lingue 1785) die Bereicherung des Italienischen aus den Dialekten und dem Französischen an. Hierin war Graf Napione sein Nachfolger, warm eintretend für seine Muttersprache gegen die Herrschaft des Französischen als Umgangs-, des Lateinischen als Gelehrtensprache. Unter den Litterarhistorikern der zweiten Jahrhuuderthälfte, den Mazzucchelli, Corniani und Bertòla erscheint Tiraboschi mit seiner umfassenden und gründlichen Storia della letteratura italiana (1772—81) als der weitaus bedeutendste. Es folgen die Biographen Fabroni und Serassi, und der kosmopolite nicht eben tiefgründige aber vielseitige Carlo Denina, der auch über deutsche Verhältnisse und deutsche Litteratur in französischer und italienischer Sprache geschrieben hat. Den ersten Versuch einer allgemeinen Theatergeschichte machte 1777 der Neapolitaner Pietro Napoli Signorelli, während die beiden spanischen Jesuiten Arteaga und Andres sich mit einer Geschichte des italienischen Musikdramas und einer allgemeinen Litteraturgeschichte hervortaten. Endlich werden in zusammenfassenden Abschnitten die wichtigsten Vertreter regionaler Litteraturgeschichte, die Philologen und Orientalisten, und die

Kunstschriftsteller, darunter Männer wie Lanzi, Francesco Milizia und Ennio Quirino Visconti kurz behandelt.

Der zweite Hauptteil: „Die Dichtung“ ist nach den poetischen Gattungen angeordnet. Das erste Kapitel („Komödie und Tragödie in der ersten Hälfte des Jahrhunderts“) skizzirt zunächst in einem einleitenden Abschnitt „die Reformbestrebungen und ihr Erfolg“ die Umwandlung, die sich in diesem halben Jahrhundert langsam vorbereitete und als deren Ergebnisse dann Goldoni, Alfieri und Metastasio erscheinen. Als Vorgänger Goldonis werden die toskanischen Lustspieldichter Fagiuoli, Nenci genannt Gigli, und Nelli, sowie die neapolitanischen Comödienschreiber Amenta und Liveri charakterisirt. Dann schildert uns der Verfasser als „die ersten Reformer der Tragödie“ Maffei und Pansuto, und als Vertreter des christlichen Dramas Marchese, Bianchi und Granelli. Einen antiken Sagenstoff finden wir wieder in dem von Valaresso parodierten „Meisse il giovane“ Lazzarinis, einen „Ezzelino“ bei Baruffaldi, während Martelli — mehr Theoretiker als Dichter — in seinen 24 klassizistischen Stücken nirgends die Fusstapfen der Franzosen verlässt, ja sogar deren Alexandriner nachahmt („Martellianische Verse“). Einen Schritt vorwärts bezeichnet dann Antonio Conti, den Landau als Vorläufer Alfieris fasst, mit seinen Römerdramen, die, allerdings völlig Gelehrtenarbeit, sich wenigstens durch historische Costumetreue auszeichnen, während Alfonso Varanos einst hochgepriesene Stücke daneben wenig bedeuten. — Das zweite Kapitel („Lustspiel, Schauspiel und Tragödie in der zweiten Hälfte des Jahrhundert“) hat nun der Glanzperiode des Jahrhunderts gerecht zu werden. Das Lustspiel entwickelt sich unter Molières Einfluss zu hoher Blüte. In ausführlicher, farbenreicher Schilderung treten Goldoni und Chiari sowie ihr Gegner Carlo Gozzi anschaulich vor uns hin. Knapper wird das Lustspiel nach Goldoni behandelt, der eigentlich erst im XIX. Jahrhundert in Gallina den wirklichen Erben gefunden hat, während seine Nachfolger am Ende des XVIII. ein Albergati, Cerlone und Cherardo de' Rossi diesen Ehrennamen kaum verdienen. Weniger erfreulich stand es um die Tragödie. Ein Abschnitt „Erneute Reformversuche“ charakterisiert die allgemeine Sterilität und Stagnation vor dem Auftreten Vittorio Alfieris. Seine gewaltige Persönlichkeit wird in drei Abschnitten (Alfieris Leben, Alfieri als Dichter, Alfieri als Politiker) eingehend behandelt und seine Stellung in der italienischen und in der Welt-Litteratur massvoll und kritisch beleuchtet; das heute wol von jedem Kenner seiner Werke unterschriebene Ergebnis lautet: „Grösser als die poetische ist die politische Bedeutung Alfieris (S. 487) . . . er war kein geborener, sondern ein gewollter und gelernter, kein frei in der Natur gewachsener sondern in der Studierstube gezogener Dichter“ . . . (S. 465). Auf Alfieri, dem mit vollem Rechte die ausführlichste Schilderung des ganzen Buches gewidmet ist, folgen seine Nachahmer und Nebenbuhler: der von den Zeitgenossen vielgelobte, gestaltungskräftige Giovanni Pindemonti, der in den dialogisierten Visionen seiner „notti Romane“ poetisch stärker als in seinen Dramen wirkende Alessandro Verri, und der groteske, neue theatralische Gattungen erfindende Graf Alessandro Pepoli. Dagegen erscheint als

der charakteristische Vertreter des aus Frankreich herüberwirkenden rührsam bürgerlichen Dramas Gamerra, und an unsere Kotzebue und Iffland erinnern die in Sentimentalitätschwelgenden Federici, Willi, Signorelli und Geppi; der gelehrte Sografi schrieb so ziemlich in allen dramatischen Gattungen (auch Goethes Werther hat er ganz verballhornt auf die Bühne gebracht), während der ungeheuer fruchtbare Venezianer Avelloni, der über 600 Stücke verbrochen haben soll, im allegorischen Schauspiel seine eigentliche Spezialität fand. — Das dritte Kapitel („das Musikdrama") giebt zunächst einen Ueberblick über die Vorgänger Metastasios, einen Bernardoni und Stampiglia, Apostolo Zeno und Pariati, und charakterisiert dann Pietro Trapassi (Metastasio) selber in seiner internationalen Berühmtheit und seiner echt nationalen Kunst als den Gipfelpunkt einer langen Entwicklung. Ihm folgen als seine Zeitgenossen und Nachfolger Pasquini, Migliavacca, Tagliazucchi und der Textdichter Glucks Calsabigi, während in einem letzten, dem hauptsächlich in Neapel heimischen komischen Musikdrama und der musikalischen Posse gewidmeten Abschnitte neben Biancardi, Lorenzi und Casti auch Mozarts Librettis Lorenzo da Ponte seinen Platz findet. — Das vierte und letzte Capitel („Lyrik, Epik, Didaktik und Satire") setzt mit einer lebendigen Schilderung der Arcadia, ihrer verdienstvollen Bestrebungen und geringwertigen Leistungen ein, bespricht dann als Lyriker der Uebergangszeit neben weniger bedeutenden Männern Francesco Redi und Vincenzo Filicaja und in einem dritten Abschnitt die Arkadier der Romaugna und des modenesischen Gebietes, wie Zappi, Manfredi und Andere. Dann folgen die Satiriker aus dem Ende des XVII. und dem Anfange des XVIII. Jahrhunderts, die Menzini, Adimari, Sergardo, Benedetto Marcello und endlich Forteguerri mit seinem famosen Ricciardetto. Beschreibende und didaktische Dichtung, Fabel und Idylle vertreten Baruffaldi und Spolverini, Pompei, Roberti und Mascheroni, weiter der von Young und Gessner beeinflusste Bertòla und der Fabeldichter Pignotti. Unter den erotischen Lyrikern steht Metastasio voran, und aus der Reihe der übrigen heben sich der in Catulls und Tibulls Spuren wandelnde Paolo Rolli, und der Horazverehrer und Nachdichter Fantoni heraus. Als höfische Dichter charakterisiert der Verfasser dann den unsäglich fruchtbaren und zu seiner Zeit hochgepriesenen Frugoni, dessen Nachfolger und Biographen den Conte della Torre-Rezzonico, Luigi Ceretti und Clemente Bondi, als religiöse und philosophische Dichter der zweiten Jahrhunderthälfte Minzoni, Mazza und Fiorentino, der neben Elegien und Sonetten gegen Lucrez die Unsterblichkeit der Seele besang. Unter den Satirikern der Zeit hebt sich der vielseitige Gasparo Gozzi bedeutsam heraus und als der grösste Giuseppe Parini, dessen unvergleichlicher „Giorno" nach Inhalt und Wert trefflich charakterisiert wird. Ihnen schliessen sich Passeroni, Durante, d'Elci, Gamerra und als Kühnster von allen Giambattista Casti an, dessen köstliche „animali parlanti" an schonungsloser Schärfe Goethes „Reineke Fuchs" weit übertreffen. Ein letzter Abschnitt schildert als die Männer des Uebergangs zum XIX. Jahrhundert den vielseitigen Vincenzo Monti, den empfindsamen Ippolito Pindemonte, und den bescheidenen Cassoli, während am Schlusse die bedeutendsten Dialektdichter gerade nur genannt werden. —

Diese möglichst knapp gehaltene Inhaltsübersicht dürfte zweierlei zur Anschauung gebracht haben: den grossen Reichtum des Buches, die Summe von Fleiss und Arbeit, die es repräsentiert, und die Art, wie der Verfasser seinen fast überreichen Stoff gruppiert und bewältigt hat. Ueber Einzelfragen hier sich zu verbreiten unterlässt der Referent, der sich ohnehin da nur an einigen Stellen wirklich kompetent fühlt, um so lieber, als der Verfasser selbst durch den vornehmen Verzicht auf alle Anmerkungen, wie durch die nur ganz selten und nebenbei mitgeteilten Litteraturangaben angedeutet hat, dass es ihm in erster Linie auf die zusammenfassende Gesamtdarstellung ankam, um so lieber aber auch, als mir gerade dazu noch eine principielle Erörterung geboten erscheint. Zweifellos hat Landau erst nach reiflicher Ueberlegung die nun vorliegende Anordnung des Stoffes gewählt. Es ist aber nicht zu leugnen, dass die Vorzüge, wegen deren Landau sie wählte, auch manche Nachteile im Gefolge haben. Die grossen Gruppen, die durchgehenden gemeinsamen Züge der litterarischen Entwicklung treten nicht genügend heraus, da durch die Schilderung nach Fächern Zusammengehöriges getrennt wird. So muss, um ein Beispiel anzuführen, der Leser, nachdem er die Entwicklung des Dramas bis zum Schlusse des Jahrhunderts verfolgt hat, nun wieder zu den Anfängen, ja ins vorhergehende Saeculum zurückspringen, wo mit der Gründung der Arcadia die Darstellung der Lyrik einsetzt, er muss also, nachdem er bereits Alfieri und Metastasio bis zu ihren Ausläufern verfolgt hat, wieder mit Redi und Filicaja beginnen, ein Uebelstand, der durch eine chronologische Gesamtdisposition von selbst entfallen wäre. Wenn der Verfasser darstellen wollte, „wie der Geist jener Zeit und der Volkscharakter in ihrer gegenseitigen Wirkung in der Litteratur zum Ausdruck kamen“ (S. VI.), so hat er sich diese Aufgabe durch seine Anordnung mächtig erschwert. Ein gewiss nicht zu unterschätzendes Gegengewicht bildet allerdings der klare, wol nur auf diesem Wege zu erzielende Einblick in die Entwicklung der einzelnen Dichtungsgattungen. Vielleicht empfindlicher noch machen sich die Nachteile der Anordnung bei der Schilderung der Einzelpersönlichkeiten geltend, die oft an ganz verschiedenen Stellen behandelt werden. Z. B. Metastasio als Dramatiker S. 529 ff, als Lyriker S. 609 f, oder Bertòla als Geschichtsphilosoph S. 53 f, als Litterarhistoriker S. 310 ff, als Lyriker S. 602 ff, oder Muratori als Historiker S. 64 ff, als Nationalökonom S. 105 ff, als Litterarhistoriker S. 209 ff, als Gründer einer Gelehrtenrepublik S. 571 ff u. s. w. Wer sich das Zusammenstellen solcher oft weit zerstreuter Stellen nicht verdriessen lässt, für den werden freilich die „Physiognomieen der einzelnen Schriftsteller klar hervortreten“, was der Verfasser selbst (S. VI.) als eines seiner Hauptziele bezeichnet hat.

Trotz dieser bescheidenen Ausstellungen, die ich nicht glaubte zurückhalten zu dürfen, bleibt das Buch sicher eine wertvolle Bereicherung der einschlägigen Litteratur, um so wertvoller, als dadurch, wie schon anfangs hervorgehoben wurde, eine schmerzliche Lücke in erfreulichster Weise ausgefüllt wird.

München. Emil Sulger-Gebing.